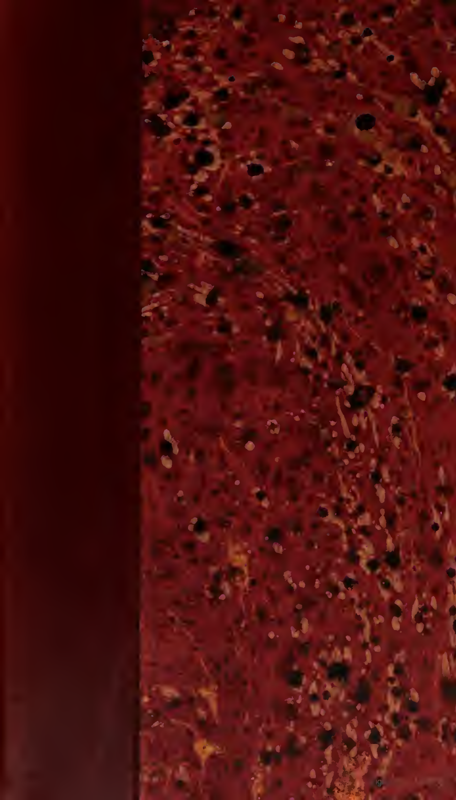
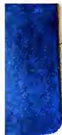
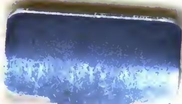






HISTOIRE

DE

LA MUSIQUE

PAR M. STAFFORD,

TRADUITE DE L'ANGLAIS PAR Mlle ADÈLE FÉTIS.

AVEC DES NOTES, DES CORRECTIONS ET DES ADDITIONS

PAR M. FÉTIS.



PARIS.

PAULIN, LIBRAIRE-ÉDITEUR,

rue de Seine, n. 33.

TABLE
DES ARTICLES
CONTENUS
DANS LE HUITIÈME VOLUME.

TE DE L'HISTOIRE DES MINÉRAUX.

HISTOIRE

DE

LA MUSIQUE.

IMPRIMERIE DE E. DUVERGER,
RUE DE VERNEUIL, N° 4.

HISTOIRE

DE

LA MUSIQUE,

PAR M. STAFFORD,

TRADUITE DE L'ANGLAIS PAR Mme ADÈLE FÉTIS,

AVEC DES NOTES, DES CORRECTIONS ET DES ADDITIONS

PAR M. FÉTIS.





PARIS.

PAULIN, LIBRAIRE-ÉDITEUR,

PLACE DE LA BOURSE.

1832.

PRÉFACE

DU TRADUCTEUR.

La littérature historique de la musique, si riche chez quelques nations étrangères, est restée en France dans un état de nullité presque absolu jusqu'à l'époque actuelle. Ce n'est que depuis peu d'années que plusieurs artistes instruits se sont livrés à l'étude des monumens de l'histoire de cet art avec une persévérance de vues et de recherches qui nous promet pour l'avenir de bons ouvrages sur ce sujet intéressant. On ne peut considérer comme des histoires de la musique ni le livre de Bonnet (1), qui n'est guère que celle de Lulli, ni celui de Blain-

(1) Histoire de la musique et de ses effets, depuis son origine jusqu'à présent. Paris, 1715, in-8°.

ville (1), conçu à la vérité sur un plan plus vaste, mais rempli de faits erronés et d'une érudition factice. Le volumineux *Essai sur la musique* de Laborde (2) n'est qu'un amas indigeste de matériaux recueillis de toutes les sources sans discernement et sans goût; enfin le livre de Kalkbrenner (3) est presque entièrement consacré à la musique des Grecs et des Hébreux, sur laquelle il a jeté peu de lumières.

Il n'en est pas de même en Italie, en Allemagne et en Angleterre. Sans parler d'une multitude de dissertations sur quelques objets appartenant à l'histoire de la musique, on y trouve des histoires générales remarquables par des qualités particulières, et surtout par l'érudition. Quelques-uns de ces ouvrages n'ont pas été achevés, les auteurs ayant cessé de vivre avant d'a-

(1) Histoire générale, critique et philologique de la musique. Paris, 1767, in-4°.

(2) Essai sur la musique ancienne et moderne. Paris, 1780, 4 vol. in-4°.

(3) Histoire de la musique, Paris, Delance, 1802, 2 vol. in-8°.

voir vu la fin de leur travail; telles sont les histoires générales de la musique du P. Martini (1) et du savant Forkel (2). Le plan que le premier de ces auteurs avait adopté était sans doute fort défectueux; nulle trace d'esprit philosophique ne s'y fait apercevoir, et l'érudition y est entassée avec une sorte de prétention puérile. Il y a plus d'ordre dans l'histoire allemande dont Forkel n'a donné que deux volumes et qui en aurait eu vraisemblablement quatre ou cinq si elle eût été achevée. Sans être irréprochable, cette histoire contient de fort bonnes choses. Si la mort n'eût frappé son auteur au moment où il allait publier le troisième volume de cet ouvrage, il est vraisemblable que l'obscurité qui enveloppe l'histoire de la musique en Allemagne aurait été dissipée.

Les histoires de la musique les plus complètes

(1) *Storia della Musica*, Bologne, 1757—1781, 3 vol. in-4°.

(2) *Allgemeine Geschichte der Musik*. Leipsick, 1788 — 1801, 2 vol. in 4°.

qui existent sont celles que Burney et Hawkins ont publiées en Angleterre vers la fin du siècle précédent. Sans être absolument satisfaisantes sous tous les rapports, elles fournissent d'utiles renseignemens sur beaucoup de faits que ces auteurs avaient étudiés avec soin. Plusieurs ouvrages du même genre, mais moins étendus, ont été publiés en Angleterre; mais la plupart ne sont que des extraits des livres de Burney et de Hawkins, et les compilateurs n'ont même pas pris la peine de déguiser leurs plagiats. De ce nombre est l'histoire que M. Busby a publié en 1819 (1). Ce livre, dépouillé de l'érudition qui brille dans ceux dont il est tiré, n'a cependant pas la rapidité de narration qui devrait se trouver dans un abrégé historique. Les deux gros volumes dont il se compose n'offrent point aux érudits une exactitude suffisante et sont remplis de détails inutiles aux gens du monde.

(1) *A general History of Music from the earliest times to the present*, etc. Londres, 1819, 2 vol. in-8°.

Il nous a paru que la petite Histoire de la musique publiée par M. Cooke Stafford, en 1830 (1), a précisément les qualités qui conviennent à un ouvrage destiné aux personnes qui désirent posséder quelques notions de l'histoire de la musique, mais qui veulent s'en tenir aux faits généraux; nous avons pensé que sa traduction serait favorablement accueillie du public, en l'absence de tout autre ouvrage du même genre dans notre littérature, et dans l'attente de quelque autre histoire plus complète et mieux rédigée que nous verrons sans doute paraître quelque jour. C'est cette traduction que nous publions aujourd'hui, après avoir fait à l'ouvrage original des changemens, des corrections et des additions qui nous ont semblé nécessaires pour l'usage des lecteurs français. Nous croyons devoir rendre compte de ces modifications, et des motifs qui nous ont déterminé à les faire au livre de M. Stafford.

(1) *A History of Music*. Edimbourg, 1830, 1 vol. in-12.

Ainsi que la plupart des écrivains anglais sur l'histoire de la musique qui ont succédé à Burney et à Hawkins, c'est dans les ouvrages de ces deux auteurs que M. Stafford a puisé les principaux matériaux de son abrégé historique ; toutefois il ne s'est pas borné à leur emprunter ce qu'ils ont écrit sur la musique des peuples de l'antiquité, du moyen-âge et des Européens modernes, il s'est attaché à donner aussi quelques renseignemens sur la musique des Orientaux dont ces auteurs n'ont point parlé, et c'est dans les relations des voyageurs qu'il a cherché des lumières sur cet objet. Malheureusement il n'a pas toujours connu les meilleures sources, et le plus souvent il cite des témoignages contradictoires sans chercher à les concilier et sans discuter ce qu'ils peuvent avoir de faux ou de vrai. Des notes ajoutées à notre traduction rectifient ce que l'ouvrage original renferme d'erroné à cet égard, et des additions assez importantes complètent les renseignemens fournis par M. Stafford. Ces additions et ces corrections se font particulière-

ment remarquer dans le chapitre qui traite de la musique des Arabes.

La musique du moyen-âge est aussi dans l'ouvrage de M. Stafford une partie qui renferme quelques erreurs assez graves; quelquefois nous les avons fait disparaître de notre traduction; mais lorsque deux versions du même fait se présentaient à des endroits différens, nous avons conservé le texte en faisant remarquer l'erreur par une note. C'est un soin que nous aurions même pris plus souvent si nous n'avions craint de rendre la lecture de notre traduction fatigante.

En traduisant le livre de M. Stafford, nous n'avons pas dû oublier que nous écrivions pour des lecteurs français; cette considération nous a obligé à changer la distribution de la fin de l'ouvrage; car l'auteur anglais, fidèle à cet esprit national qui anime tous les habitans de son pays, n'a pas manqué de donner de longs chapitres sur la musique en Angleterre, tandis qu'il a réduit aux proportions les plus exiguës ce qui

concerne la musique française. Une partie de son livre n'est qu'une longue et fastidieuse gazette des représentations de l'opéra anglais, sans autre mérite que celui d'un registre de noms et de dates. Nous avons cru que ces détails seraient insignifians pour nos lecteurs, et nous les avons supprimés. Ils ont été remplacés par des renseignemens sur l'état de la musique en Angleterre, considérée sous le rapport des progrès de la science, et par un aperçu de la littérature anglaise de la musique qui n'existe pas dans l'ouvrage original.

Ce n'est pas le seul changement qui a été fait dans le livre de M. Stafford. Nous avons cru devoir changer l'ordre des chapitres à l'égard de la musique en Angleterre et de la France. Un seul chapitre était consacré à celle-ci, et les faits y fourmillaient d'inexactitudes et même d'erreurs graves. Cette partie a été refaite entièrement et remplacée par trois chapitres qui, nous l'espérons, suffiront pour donner une idée exacte de l'art et de la science en France depuis

le moyen-âge jusqu'à nos jours. Ces chapitres terminent l'ouvrage, tandis que dans le livre de M. Stafford les détails sur la musique en Angleterre occupent la même place, et nous avons placé ceux-ci, arrangés comme il a été dit précédemment, au même lieu qui est occupé par la musique française dans le livre anglais.

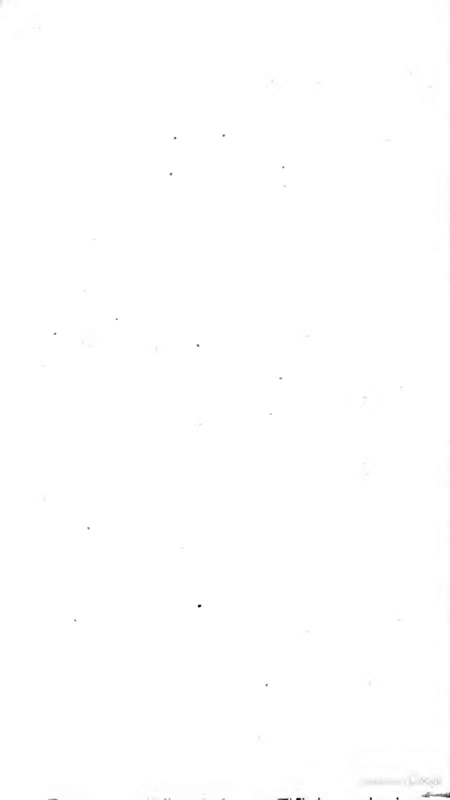
Ainsi qu'on le voit, l'ouvrage que nous offrons au public n'est pas seulement une traduction, mais un travail fait aussi consciencieusement qu'il fallait qu'il le fût pour l'objet auquel il est destiné (1). Nous avouerons même volontiers que dans le reste nous n'avons pas cru devoir nous borner à traduire littéralement. Pour peu qu'on ait étudié la manière des écrivains anglais, particulièrement en ce qui concerne l'histoire des arts, des sciences et des mœurs, on sait que

(1) Les personnes qui pourraient désirer des détails plus étendus sur quelques-unes des parties de la musique les trouveront dans un volume qui a été publié par M. Fétis sous le titre de *Curiosités historiques de la musique*. Paris, 1830, Janet et Cotelle, 1 vol. in-8°.

leur style est prolixe, diffus; qu'ils s'appesantissent sur les moindres détails, et que leurs ouvrages sont remplis de redites, enfin que l'ordre dans la distribution des faits et des idées est la dernière chose dont ils s'occupent. Les meilleurs auteurs ne sont pas à l'abri de ce reproche, qu'on aurait tort cependant de leur adresser; car évidemment, en écrivant ainsi, ils obéissent au goût de leur nation. Cette espèce de désordre dont nous sommes choqués, ces répétitions continuelles qui nous fatiguent, ces phrases parasites, ne sont point des défauts pour des lecteurs anglais; loin de là, ils feraient un crime à l'écrivain de mettre dans son ouvrage cette simplicité de style, cet ordre logique et ces idées positives qui chez nous contribuent au succès d'un livre. Chaque pays a ses usages auxquels il faut qu'un auteur se soumette s'il veut être lu.

Les savans, les érudits en musique ne chercheront point dans ce livre des choses nouvelles ni de profondes recherches qu'un aussi mince volume ne pourrait contenir; mais nous ne

croyons pas nous tromper en disant que les gens du monde, avides aujourd'hui d'études historiques en tout genre, et sensibles aux beautés d'un art qui procure de vives jouissances, ne le liront pas sans fruit, et pourront s'y préparer à la lecture d'ouvrages plus étendus et plus substantiels.



HISTOIRE

DE

LA MUSIQUE.

CHAPITRE PREMIER.

Origine de la musique considérée dans ses causes naturelles. — Musique des nations sauvages.

On peut considérer à peu près comme perdu le temps qu'on emploie à rechercher l'origine de quelques-uns des arts que nous cultivons aujourd'hui; origine qui remonte aux époques les plus reculées de l'antiquité. Une obscurité profonde enveloppe leurs commencemens, et les noms et l'histoire personnelle de leurs inventeurs sont dénaturés par des fables et par de vaines traditions populaires. L'invention de la musique surtout est fort difficile à préciser. Les anciens, dans l'impossibilité de désigner le mortel qui avait enseigné aux hommes cet art divin, en attribuèrent l'honneur à leurs dieux. N'est-il pas néanmoins plus simple d'en trouver l'origine dans des causes naturelles plutôt que de l'attribuer à un miracle? Les élémens de la musique sont dans tout ce qui

nous entoure; dans le chant des oiseaux, dans les cris des divers animaux, dans le bruit mélancolique des ruisseaux, dans le bourdonnement d'une foule éloignée, dans la résonnance des corps sonores dont nous sommes environnés; enfin dans les vents, lorsque leur cadence mourante arrive à l'oreille après avoir agité doucement les arbres des forêts, ou lorsque l'ouragan détruit tout ce qui se trouve sur son passage et dans ses accens terribles révèle la voix de *Celui* qui « se joue dans les tourbillons et dirige les orages. (1) » « Tout cela contient les élémens de l'harmonie, et l'on peut facilement imaginer que des esprits intelligens y ont puisé une idée des sons, que le temps et l'expérience des siècles ont ensuite érigée en système (2). »

Il est probable que la musique vocale fut en usage, ou du moins que les anciens connurent la différence des tons de la voix humaine et ses ressources pour l'harmonie avant l'invention des instrumens, qui sans doute eux-mêmes doivent leur origine à l'observation d'effets produits par les causes naturelles dont nous avons parlé.

(1) Rides in the Whirlwend, and directs the storm.

(2) Histoire de la musique de Hawkins, 1er vol., pag. 4. Jean Hawkins, fils d'un fameux architecte, naquit en 1719. Il était destiné à la profession d'avocat, mais l'étude du droit ne s'accordait pas avec son amour pour les belles-lettres et la musique. Il fut un des premiers membres du *Madrigal Club*, formé en 1741, ainsi que de l'Académie de l'ancienne musique. Son Histoire de la Musique est un ouvrage très estimable, quoiqu'il ait été fort critiqué. C'est en grande partie une compilation des traités rares et précieux de la Bibliothèque du D. Pepusch que Hawkins avait acquis. Ce livre a été publié en 5 volumes in-4°, en 1776. Hawkins est mort en 1789.

Selon Diodore, Lucrèce et d'autres auteurs, les instrumens à vent furent inventés après qu'on eut observé le sifflement produit par le vent dans les roseaux. Les différens tons obtenus par la tension des cordes doivent avoir été remarqués de bonne heure; de là la création des instrumens à cordes, tandis que ceux dits *de percussion*, tels que les timbales et le tambour, furent une imitation du son rendu par un corps creux frappé avec une baguette ou avec la main. Dans les commencemens, tous ces instrumens étaient grossiers et imparfaits; ils offriraient peu de plaisir aux musiciens de nos jours, et cependant nous pouvons nous imaginer que les inventeurs furent surpris eux-mêmes de l'effet de leurs premiers essais, et tressaillirent de satisfaction ou d'effroi

« Au son qu'eux-mêmes avaient produit (1). »

En admettant que la musique vocale fut cultivée la première, ou plutôt que l'homme commença à se servir du pouvoir de la parole pour combiner des sons, même sans songer à la mélodie, avant l'invention d'instrumens de quelque genre que ce soit, on peut raisonnablement penser que des flûtes et des tambours grossièrement construits furent les premiers résultats du travail de l'homme. Ce que nous connaissons de l'état de la musique chez toutes les nations sauvages tend à nous démontrer que non-seulement les premiers essais dans l'art furent très imparfaits, mais encore que les instrumens à vent et de percussion furent les premiers dont on fit usage.

Les Esquimaux, qui étaient aussi près de l'état de

(1) Sen at the sound themselves had made.

barbarie que possible lorsque le capitaine Parry les visita, étaient cependant passionnés pour la musique. Ils n'avaient point d'instrument, si ce n'est une espèce de tambour ou de tambourin. Ils chantaient des airs ; mais on n'y trouvait ni variété, ni étendue, ni mélodie caractérisée.

Malgré le luxe et l'espèce de civilisation des Mexicains lorsque leur pays fut conquis par les Espagnols, on ne trouva rien parmi eux digne d'être appelé musique. Leurs principaux instrumens étaient deux tambours, l'un nommé le *huehuetl*, l'autre le *teponaztli;* le premier était un cylindre de bois de trois pieds de hauteur, soigneusement sculpté et peint sur les côtés, couvert d'une peau de daim bien préparée et bien tendue, qui se détendait à volonté pour rendre des sons plus ou moins graves. On le frappait avec les doigts. Le *teponaztli* était aussi de forme cylindrique, creusé en dedans, mais sans aucune ouverture, si ce n'est deux fentes parallèles dans le milieu. C'était sur ces fentes que l'on frappait avec de petites baguettes. Cette espèce de tambour n'était pas toujours de la même taille ; quelques-uns étaient assez petits pour être suspendus au cou, et d'autres avaient cinq pieds de long. Les Mexicains avaient aussi des trompes, des coquilles marines, des petites flûtes qui rendaient un son aigu, et un instrument dont se servaient leurs danseurs, appelé *ajacaztli.* C'était une sorte de vase rond ou ovale, percé de petits trous et contenant un certain nombre de petites pierres, instrument à peu près du même genre que le hochet des enfans.

M. Weld, dans sa notice sur les Indiens du nord-

ouest de l'Amérique, nous apprend que leur musique est grossière, insignifiante, et totalement dépourvue de mélodie et de variété. Leur fameux chant de guerre, dit-il, n'est autre chose qu'un insipide récitatif. Lorsqu'ils sont réunis en grand nombre, ils se tiennent par la main en dansant, et ils entonnent une espèce de chant, qui bien que composé de peu de notes, lorsqu'il est réuni aux sons du tambour et de la flûte, et lorsqu'il est entendu à une certaine distance, produit un effet assez agréable; mais c'est seulement dans cette circonstance que leur musique est tolérable. M. Weld donne la description suivante d'une danse dont il fut le témoin un soir dans l'île des Bois Blancs :

« Trois vieillards assis sous un arbre étaient les principaux musiciens. L'un d'eux battait un petit tambour formé d'un morceau de bois creux couvert d'une peau, et les deux autres frappaient la mesure de concert avec le tambour, au moyen d'une sorte de crecelle faite d'une courge sèche remplie de pois. En même temps ces trois hommes chantaient un air, et tous les danseurs se joignaient à eux (1). »

Le seul instrument possédé par les Indiens, après le tambour, est une flûte faite avec un gros roseau. Elle a environ deux pieds de longueur, et huit ou dix trous sur une rangée. On la joue de la même manière qu'une clarinette, et le son qu'elle produit est à peu près celui du sifflet ordinaire; cet instrument n'est cependant pas désagréable, et permet de moduler; mais M. Weld n'a jamais rencontré un Indien capable de jouer

(1) Travels in North-America. In-4°, 1799, pag. 412.

un air régulier sur cette flûte, pas même un de ceux qu'ils avaient l'habitude de chanter. Il en rencontra plusieurs qui pendant des heures entières, assis devant le feu, dans leur cabane, s'amusaient à jouer quelques notes mélancoliques. Chaque Indien qui pouvait former un son sur cet instrument et boucher un des trous se croyait très habile, et les notes qui se succédaient les unes aux autres offraient ordinairement aussi peu de liaison entre elles que les sons qu'un enfant tire de son sifflet.

Ce que mentionne le père Charlevoix des tribus indiennes qui habitent les contrées qu'il a traversées dans ses voyages corrobore la relation de M. Weld, et il est curieux d'observer combien il s'est opéré peu de changement chez eux jusqu'à cette époque. En avril 1828, le capitaine Hall visita les Indiens nommés *Creeks*; il fut présent à une de leurs grandes fêtes dansantes, et l'un des agens des États-Unis l'assura qu'elle était exactement conforme à celles qui avaient toujours eu lieu parmi les Indiens fixés sur ce coin de terre depuis un temps immémorial. La musique de cette fête se composait de deux musiciens, dont un frappait avec les doigts sur un tambour formé d'un morceau de peau de daim tendue sur un tronc d'arbre creux, pendant que l'autre marquait la mesure avec une grande gourde contenant une poignée de gravier.

Ce que nous savons des naturels des îles de la mer du sud, quand elles furent découvertes par le capitaine Cook, prouve également la grossièreté et la simplicité de la musique des tribus sauvages qu'elles renfermaient. Quatre personnes jouaient sur des flûtes faites de bambous creux d'environ un pied de long, n'ayant que deux

trous, et ne pouvant donner par conséquent que quatre notes divisées par demi-tons. On s'en servait comme nous nous servons de la flûte allemande, avec cette différence que l'exécutant, au lieu de l'appliquer à ses lèvres soufflait dedans avec une de ses narines pendant qu'il bouchait l'autre avec le pouce. A ces instrumens se joignirent quatre chanteurs qui observaient fort bien la mesure. Un seul air fut joué pendant le concert. Il y avait aussi des tambours et parmi eux des musiciens ambulans qui accompagnaient les instrumens avec leurs voix. Les voyageurs, à leur grande surprise, s'aperçurent qu'ils étaient le sujet de leurs chansons improvisées. Les tambours étaient des blocs de bois, solides à l'une des extrémités, creux de l'autre et recouverts d'une peau de requin : on les frappait avec les mains.

A Amsterdam, l'une des *Iles des Amis*, on donna au capitaine Cook et à ses officiers le divertissement d'un concert composé de femmes qui chantaient et s'accompagnaient en faisant claquer leurs doigts. Ils trouvèrent dans cette île trois instrumens de musique : une flûte faite d'un morceau de bambou, percée de quatre trous, dont les naturels jouaient par le nez comme les Otaïtiens, une seconde espèce de flûte composée de dix ou onze petits roseaux d'inégales longueurs, attachés ensemble l'un à côté de l'autre, comme le syrinx ou flûte de Pan, et enfin un tambour qui consistait simplement en un morceau de bois creux qui, frappé sur les côtés, rendait un son semblable à celui d'un tonneau vide.

La musique des îles des Amis est aussi barbare maintenant qu'elle l'était lorsqu'elles furent visitées par le

capitaine Cook. En 1805, M. Mariner fut fait prisonnier par les habitans de l'île de Tongo qui fait partie du groupe des Amis, et retenu là pendant quelque temps. Il a publié une relation très intéressante de son voyage et de ses aventures. Il donne des détails curieux sur l'histoire, les mœurs et les coutumes des naturels. Selon lui ils n'ont point de musique instrumentale. En décrivant les cérémonies qui eurent lieu au mariage de la fille du roi, il dit :

« Les musiciens (si on peut les nommer ainsi) étaient assis au bout du cercle opposé à *Tooitonga*, (la fiancée), au milieu d'une rangée de flambeaux tenus par des hommes qui portaient aussi des corbeilles remplies de sable pour recevoir les cendres. Les instrumens de musique consistaient en sept ou huit bambous de différentes longueurs et de diverses grosseurs (de trois à six pieds de long); on les tenait par le milieu, et l'on en tirait des sons en frappant l'une de leurs extrémités sur la terre. Tous les nœuds du bambou étaient coupés, et l'un des bouts était bouché avec une sorte de bois assez mou. Il y avait un autre instrument fait d'un morceau de bambou fendu sur lequel un homme frappait avec deux baguettes pour régler la mesure. Tous les naturels aimaient passionnément le chant, et souvent, lorsqu'ils se trouvaient réunis pour une fête, ils passaient la nuit entière à chanter; la plupart de leurs airs sont sans rhythme et sans mesure régulière. Cependant dans quelques-uns on trouve l'un et l'autre. M. Mariner a écrit les paroles d'une chanson qu'il entendait fréquemment; c'était une espèce de récitatif chanté par les hommes et les femmes; les idées en étaient assez

poétiques. Ils ont aussi un air mélancolique, sorte de complainte qu'ils chantent près des morts. »

Une partie des habitans de l'Amérique du sud ont des instrumens de la même nature (quoique faits de matières différentes) que ceux décrits par M. Weld et le P. Charlevoix. Les Indiens du Chili se servent de flûtes faites avec les os des ennemis qu'ils ont tués dans les combats; ils en font aussi avec des os d'animaux; mais les guerriers Indiens ne dansent qu'au son des premières. Ils chantent tous à l'unisson, et à la fin de chaque air ils jouent de la flûte et d'une espèce de trompette (1). Les Indiens du Brésil ont aussi des fifres faits avec des os humains.

Une tribu de Caffres, les Bachapins, n'ont qu'un seul instrument appelé *lichaka*. C'est simplement un roseau accordé au moyen d'un petit tampon mobile placé à la partie inférieure et ayant au bout supérieur une ouverture coupée transversalement. On ne peut rendre qu'un son sur cet instrument; il y en a un pour chaque note, et lorsque plusieurs exécutans sont réunis, une partie joue à l'unisson pendant que les autres font entendre différens tons de l'échelle musicale. L'intervalle compris entre les plus hautes et les plus graves de ces flûtes est d'environ douze notes. Il n'y a rien de particulier dans leur musique; cependant on y trouve quelquefois une certaine cadence assez remarquable. M. Burchell (2), qui visita cette tribu en 1812, suppose que jamais on n'y avait entendu d'airs

(1) Relation historique du royaume de Chili, par Alonso de Ovalle, jésuite, né à Saint-Jago dans le Chili. 1649.

(2) Burchell's Travels, tom. II.

européens avant son arrivée. Il en joua quelques-uns sur le violon, et plusieurs jeunes gens qui l'écoutaient avec attention les apprirent très promptement, et les lui chantèrent avec une exactitude surprenante.

Des tambours et des flûtes de la plus grossière espèce furent trouvés au milieu des îles les moins peuplées de l'Afrique, et l'on peut prouver par des exemples multipliés à l'infini que la musique est absolument la même chez toutes les nations barbares. Chez toutes on trouve des instrumens à vent et des instrumens de percussion. Les instrumens à cordes se rencontrent beaucoup plus rarement, et leurs airs et leurs mélodies sont également durs et monotones. Il est donc inutile de nous arrêter plus long-temps sur ce sujet, et nous passerons au principal objet de cet ouvrage.

CHAPITRE II.

De la musique avant le déluge. — Origine de la musique en Egypte. — Etat ancien et moderne de la musique dans ce pays.

C'EST dans l'Écriture-Sainte que nous trouvons les premières traces de la musique et des instrumens. Lorsque l'écrivain sacré énumère la postérité de Caïn, il dit que *Jubal fut le père de tous ceux qui jouent de la harpe et de l'orgue* (1).

Le P. Martini (2), dans son Histoire de la Musique, suppose avec une grande apparence de raison qu'Adam reçut de son créateur une instruction universelle, et que par conséquent il connaissait la musique, qu'il employait à louer et adorer l'Être-Suprême. Toutefois le savant Italien essaie de prouver ensuite que Jubal fut l'inventeur non-seulement des instrumens de musique, mais encore de la musique vocale ; ce qui implique contradiction avec l'idée qu'Adam reçut la connaissance de cette science des mains mêmes du Tout-Puissant, et ce qui ne se trouve point dans le texte sacré, où Ju-

(1) Genèse, IV. 21.

(2) Le P. Martini, compositeur habile et musicien fort érudit, naquit à Bologne en 1706, et entra dans l'ordre de Saint-François lorsqu'il était encore fort jeune. Il rassembla une immense quantité de matériaux pour son Histoire de la musique, ouvrage d'une grande érudition. Le P. Martini est mort le 23 août 1784.

bal est désigné seulement comme l'inventeur de la musique instrumentale (1).

Malgré l'obscurité qui enveloppe l'histoire de la musique avant le déluge, nous sommes fondés à supposer que dans les seize cents années et au-delà qui se sont écoulées entre la création et cette catastrophe, des progrès considérables furent faits dans cette science. Le *kinnor* mentionné dans le cinquième chapitre de la Genèse est probablement la lyre ou la harpe ; et le *hagub*, l'ancien orgue, n'était pas autre chose que ce qu'on appelle aujourd'hui la *flûte de Pan*, puisqu'il était composé de roseaux d'inégales longueurs attachés ensemble. Il y avait donc dans ce temps des instrumens à vent et à cordes, et sans aucun doute ceux de percussion existaient aussi. La musique vocale était certainement en usage alors, puisqu'il est dit que dans le temps de Seth, vers l'époque de la naissance d'Enos, les hommes commencèrent à célébrer le nom du Seigneur. Le P. Martini considère ceci comme la première introduction de la musique dans le rit religieux. La chronique d'Alexandrie dit que « les fils de Seth invoquèrent le Seigneur avec l'hymne des anges. » D'après Calmet, le sens de ces paroles est qu'ils commencèrent à réciter l'hymme du Seigneur : *Saint, saint,*

(1) Ces sortes de discussions ont peu d'intérêt pour l'histoire de l'art. Le texte de la Genèse est fort obscur sur ce qui concerne les arts, les sciences et les mœurs des temps antédiluviens, et la cohorte des commentateurs ne l'a pas rendu plus intelligible. Qu'importe d'ailleurs tout ce qu'on peut dire d'un art dont il ne reste aucuns monumens ? Notre siècle veut du positif et ne s'accommode point de conjectures. F.

saint; et, comme le dit le P. Martini, *hymne* signifiant la réunion de la poésie et de la musique, il est clairement prouvé qu'il est ici question de ce dernier art.

Ce que nous venons de dire est tout ce qui peut être affirmé sur l'état de la musique avant le déluge, et quoique ce grand événement ait effacé toute la gloire et toute la grandeur du monde antédiluvien, on ne peut supposer que Noé et sa famille aient été ignorans des arts et des sciences cultivés antérieurement. Conformément à cette opinion, on trouve que les traditions font remonter l'invention des arts aux temps où vivait ce patriarche, et l'on doit incontestablement le considérer comme le type original des principales divinités de l'Egypte et de la Grèce.

Selon l'archevêque Usher, le déluge arriva la 1656e année de la création, 2348 années avant J.-C. Le premier établissement des fils de Noé, après que les eaux se furent retirées, se fit dans les plaines de Shinar, qui étaient une partie de l'ancienne Mésopotamie, maintenant le Diarbeck. C'est de ce point que les peuples, les arts et les sciences se répandirent sur le globe entier. La première migration des descendans du patriarche eut lieu vers l'an 2281 avant J.-C. Plusieurs rejetons des plus jeunes branches de la famille de *Cham*, et peut-être *Cham* lui-même, voyagèrent dans l'ouest et le midi, et s'établirent en Egypte, dans la Phénicie; et, s'il en faut croire quelques auteurs anciens, ils emmenèrent Noé avec eux. Bientôt après d'autres descendans de celui-ci passèrent dans l'orient, et les empires d'Assyrie, de Babylone, de l'Inde, de

la Chine, etc., furent fondés par eux. Là, les arts et les sciences étaient cultivés et se perfectionnaient chaque jour davantage, pendant que le reste du monde restait plongé dans l'ignorance et la barbarie.

L'Égypte est généralement considérée comme le berceau des connaissances humaines, qui se répandirent ensuite sur une grande partie de l'Europe. On attribue aux Égyptiens l'invention des arts, et, bien qu'il soit probable que la musique fut pratiquée simultanément dans diverses contrées, qu'on ne puisse conséquemment en attribuer l'invention à aucun homme ni à aucune nation en particulier, comme il faut bien cependant qu'il y ait eu un commencement quelque part, et que nul pays n'a plus que l'Égypte le droit de réclamer la priorité, nous devons nous efforcer de retrouver les traces de la création de cette science dans les premières annales d'un pays autrefois si renommé, et qui pourrait occuper une place illustre dans l'histoire des temps modernes.

Il est tout-à-fait impossible de lever le voile qui enveloppe l'histoire ancienne de l'Égypte ; il paraît probable que ce pays était habité à une époque extrêmement reculée, mais qu'elle fut ravagée par Cambyse à peu près 525 années avant J.-C. Ce conquérant détruisit les temples où les annales étaient déposées, et fit massacrer les prêtres. La tradition, qui peut seule donner quelques lumières sur cette époque incertaine, désigne *Cham*, ou l'un de ses fils, comme le premier qui conduisit une colonie en Égypte Quelques écrivains supposent que Noé et Osiris sont une seule et même per-

sonne. Apollodore (1) attribue l'invention de la musique à Hermès Trimégiste (c'est-à-dire *trois fois illustre*), secrétaire d'Osiris. Nous allons rapporter ses paroles. Bien que l'art lui-même ne doive certainement pas sa création à la rencontre que fit Hermès d'une écaille de tortue, il est possible que l'invention de la lyre n'ait pas eu d'autre origine. « Le Nil (dit Apollodore), après avoir inondé le pays à l'époque périodique du débordement de ce fleuve merveilleux, avait « laissé sur la terre, en retirant ses eaux, plusieurs « corps d'animaux privés de vie, parmi lesquels se « trouvait une tortue. Le soleil ayant gâté et desséché « la chair, il ne resta dans la coquille que des nerfs et « des cartilages, lesquels étant tendus et contractés « par la chaleur, devinrent sonores. Mercure, en se promenant sur la rive, heurta par hasard son pied contre l'écaille, et fut si charmé du son qu'elle rendit, « que l'idée de la lyre s'offrit à son imagination. La « première qu'il construisit avait la forme d'une tortue, et était montée avec des nerfs d'animaux séchés (2). »

(1) Apollodore était un grammairien d'Athènes dont les ouvrages n'existent plus. Le plus célèbre de ses écrits était sa *Bibliothèque*, qui traitait de l'origine des dieux, en vingt-quatre livres. Il n'en est parvenu que trois jusqu'à nous.

(2) Bien que plusieurs écrivains identifient Osiris et Noé (qui mourut 1998 ans avant J.-C.), quelques autres font le premier contemporain de Moïse, et Isaac Newton le place seulement 956 ans avant J.-C. La première opinion est la plus probable. Il est certain aussi qu'il y eut deux Hermès, l'un *Trimégiste*, mentionné dans le texte cité ci-dessus; l'autre, d'après un passage de Cedrenus, était le même personnage que le pa-

Tel est le récit d'Apollodore, et en jugeant par analogie, on peut supposer que l'invention de la flûte précéda celle de la lyre, ainsi que l'affirment plusieurs auteurs. Athénée (1), d'après l'Histoire du théâtre par Juba (2), dit qu'Osiris lui-même fut l'inventeur de la flute, et Kirker suppose que les Égyptiens se servirent dans la plus haute antiquité de flûtes qu'ils fabriquaient avec le *lotos*, espèce de jonc qui croît sur les bords du Nil. Cet instrument était sans doute le *monaule*, ou flûte simple, qui était fait originairement de roseau; mais ils avaient aussi le *photinx* ou flûte courbée, dont la forme était celle d'une corne de bœuf. Le D. Burney a pensé que l'idée de cet instrument fut non-seulement suggérée aux Egyptiens par la forme des cornes des animaux, mais que pendant long-

triarche Joseph. En admettant l'identité de Noé et d'Osiris, la tradition qui fait d'Hermès ou de Mercure l'inventeur de la musique peut fort bien être admise. Noé, comme on l'a déjà remarqué, était sans doute versé dans les sciences et les arts cultivés avant le déluge, et avait dû les communiquer à sa famille.

(1) Athénée était un grammairien grec né à Naucratis, dans le troisième siècle. C'était un des hommes les plus savans de son temps. Malheureusement tous ses ouvrages sont perdus, à l'exception de son *Banquet des Savans.* On trouve dans ce livre une grande abondance de faits et de citations qui rendent ce livre très précieux aux amateurs de l'antiquité.

(2) Juba le second, roi de Numidie, fut conduit prisonnier à Rome par César, puis ensuite rétabli sur son trône par Auguste, qui lui rendit toutes les possessions de son père. Il a écrit une *Histoire de Rome* en grec, dont il reste seulement quelques fragmens Ses autres ouvrages, parmi lesquels se trouvait une Histoire du Théâtre, sont entièrement perdus.

temps on se servit des cornes elles-mêmes comme d'instrumens de musique. Les flûtes courbes étaient employées dans les cérémonies religieuses des Egyptiens. Apulée (1) dit que les joueurs de flûte consacrés à Sérapis répétaient souvent sur la *flûte courbe*, tournée vers l'oreille droite, les airs en usage dans le temple (2). Outre la flûte, le *trigone*, ou harpe triangulaire, instrument inventé, dit-on, par les Phrygiens, et le *psalterium*, servaient aux cérémonies du culte d'Apis.

Le cistre est aussi un instrument égyptien d'une haute antiquité. Il était fait de lames de métal sonores et de forme ovale. La partie supérieure était ornée de trois figures, savoir : un sphinx dans le haut, la tête d'Isis sur le côté droit et celle de Nephithys à la gauche. La circonférence était percée de petits trous par lesquels passaient transversalement des baguettes du même métal que le corps de l'instrument. Ces baguettes formaient un crochet à leurs extrémités, et des anneaux étaient suspendus à ces crochets. A la partie inférieure se trouvait un manche par lequel on tenait l'instrument pour l'agiter et lui faire rendre des

(1) Philosophe platonicien qui vivait dans le deuxième siècle, sous les Antonins, et qui était né à Madaure, colonie romaine en Afrique.

(2) J'ai démontré dans un article inséré au sixième volume de la *Revue musicale* que la flûte appelée *photinx* ou flûte oblique, chez les anciens, n'était autre que la flûte traversière des modernes. Je sais que cette opinion est contraire à celle de la plupart des auteurs, et que M. Villoteau lui-même, dans ses Mémoires sur les instrumens anciens de l'Egypte, se range avec eux contre moi ; mais les textes et les monumens me paraissent décisifs. F.

sons. On s'en servait à la guerre, où il tenait lieu de trompette. Virgile dit que Cléopâtre s'en servit pour donner un signal. Le comte de Caylus a donné la description d'un petit cistre de bronze très bien conservé, de huit pouces de hauteur, surmonté d'une chatte nourrissant deux petits.

Le nombre de cordes de la lyre primitive, ou lyre d'Hermès, a été le sujet de beaucoup de controverses. Quelques écrivains assurent qu'elle n'en avait que trois qui correspondaient aux trois saisons de l'année, selon la division adoptée par les Egyptiens : l'hiver, le printemps et l'été. Ces trois cordes produisaient un son aigu, un son du medium, et un son grave. Le grave représentait l'hiver, celui du medium le printemps, et l'aigu, l'été. D'autres auteurs disent que la lyre était montée de quatre cordes, et que l'intervalle de la première à la quatrième comprenait une octave; la seconde était à une quarte de la première, la quatrième à la même distance de la troisième, et de la seconde à la troisième il y avait un ton. Enfin il est quelques auteurs qui prétendent que la lyre d'Hermès avait sept cordes. Cette différence vient probablement de ce qu'on a confondu la lyre des Egyptiens avec celle des Grecs, ou bien encore de ce qu'on n'a point remarqué les changemens subis par les instrumens à diverses époques.

Les auteurs anciens s'accordent aussi peu sur la forme de la lyre que sur le nombre de ses cordes. On trouve des monumens qui la représentent sous plusieurs formes. Quelquefois elle ressemble à la partie frontale du bœuf avec les cornes, d'autres fois à une

écaille de tortue. Probablement la forme changeait suivant le caprice du fabricant de lyres, ou la nature des matériaux qu'il employait.

Hermès ne passe pas seulement pour avoir été l'inventeur de la lyre, mais encore pour avoir créé un système de musique approprié à cet instrument. Parmi les ouvrages que les Egyptiens lui attribuent, il en est un intitulé : *De la nature et de la propriété des sons, et de l'usage de la lyre.* Pendant une période considérable, la pratique de la musique fut réservée aux prêtres et consacrée exclusivement aux cérémonies religieuses et aux occasions solennelles. Avec le temps, l'exercice de cet art se répandit parmi le peuple égyptien ; mais selon Platon la loi leur imposait l'usage de certaines mélodies qu'il ne leur était pas permis d'altérer, et comme ils ne possédaient point de caractères musicaux, la transmission de ces mélodies s'opérait seulement par la tradition. Malgré tous ces désavantages, il est certain que la science fit des progrès, que de nouveaux instrumens furent ajoutés à ceux qu'on possédait déjà, et que ceux-ci, et principalement la lyre, reçurent des perfectionnemens considérables.

A Thèbes, dans un tombeau qui est désigné par la tradition comme étant celui d'un des premiers rois de ce pays, se trouvait, il y a quelques années, une peinture à fresque, représentant un homme qui joue de la harpe. Bruce, dans son voyage en a pris un dessin, qu'il a envoyé au D. Burney (1) en y joignant une

(1) Le D. Charles Burney naquit à Shrewsbury, en 1726. Il commença dans ce lieu même ses études musicales, sous la direction de M. Bakher, organiste de la cathédrale. Il continua ses études avec un

description très détaillée. Le dessin et la description se trouvent dans le premier volume de l'Histoire de la Musique de ce savant écrivain.

Cet instrument paraît avoir eu environ six pieds et demi de haut. Sa forme est élégante ; il n'a point de colonne verticale comme les harpes européennes. La partie antérieure est le corps sonore. Elle a treize cordes et le travail en est très élégant. Bruce pense que c'était la harpe thébaine avant et pendant le règne de Sésostris. Il remarque que cette harpe renverse toutes les idées reçues du premier état de la musique et des instrumens en Egypte. Sa forme, ses ornemens et son étendue sont une preuve plus incontestable que des milliers de citations grecques, que la géométrie, le dessin, la mécanique et la musique étaient portés au plus haut point de perfection quand cette harpe fut faite, et l'époque à laquelle nous attribuons l'invention des arts en Egypte fut seulement la commencement de l'ère de leur restauration (1).

grend zèle pendant plusieurs années, et sa vie entière fut consacrée à perfectionner la science musicale. Il aveit parcouru la plus grende partie du continent afin de rassembler des matériaux pour son *Histoire générale de la musique*, ouvrage que nous préférons même à celui du sevant Hawkins. On lui doit plusieurs autres ouvreges, et il a en outre contribué à la rédaction des articles sur la musique contenus dans l'Encyclopédie de Rees. Le D. Burney est mort en 1814.

(1) En 1823, permi les antiquités apportées de l'Egypte et déposées à Berlin, se trouve une lyre fort bien conservée. Sa base est un morceau de bois d'environ sept pouces de longueur et de cinq ou six de large. Sur cette base se trouve fixée une caisse sonore de bois léger, de deux pouces de haut. Au sommet de cette caisse, il y a deux rangées de trous; sept dens la rangée supérieure et six en dessous. Les

M. Denon a publié un grand nombre de dessins tirés des tombeaux des rois de Thèbes et du temple de Dendera. On y remarque un groupe trouvé dans un tombeau, représentant trois femmes qui jouent de divers instrumens. Celui que tient la première ressemble à une espèce de théorbe. Il paraît être accordé au moyen de chevilles comme le violon moderne. On le joue avec les doigts. La seconde souffle dans un instrument à vent, qui est malheureusement si effacé qu'on ne peut distinguer sa forme. La troisième est agenouillée et tient une harpe dont elle joue avec les deux mains. L'instrument s'élève beaucoup au-dessus d'elle; il a de quinze à vingt cordes. A Tentyra, M. Denon a dessiné une harpe dont l'arc ou partie antérieure a la forme d'un serpent; le sommet est surmonté d'une tête d'homme. La base est un animal de l'espèce des lièvres, avec ses longues oreilles rabattues en arrière. Cet instrument paraît n'avoir que quatre cordes. Dans l'ouvrage de M. Denon se trouve encore un dessin représentant un homme qui joue d'un instrument semi-circulaire, avec neuf cordes attachées aux deux extrémités du croissant. L'instrument est placé sur une sorte de tabouret devant l'exécutant, qui le joue avec les deux mains. Une autre planche représente aussi

cordes attachées à ces trous s'étendent jusqu'au haut d'un montant formé de trois morceaux de bois, dont deux d'inégales longueurs, fixés sur le côté et qui se terminent par un ornement qui ressemble à une tête de cheval; tout cela joint par une pièce transversale soigneusement attachée. L'éditeur de l'Harmonicon, en donnant la description de cet instrument, dit qu'il ressemble exactement à celui qu'on appelle harpe de David.

un personnage qui joue d'un instrument à quatre cordes assez semblable à la guitare, si ce n'est que le manche est beaucoup plus long en proportion de la taille de l'instrument (1).

L'empereur Auguste fit venir d'Égypte à Rome deux obélisques que l'on suppose avoir été élevés à Héliopolis par Sésostris vers l'an du monde 2441, près de quatre cents ans avant la guerre de Troie. Sur le plus grand de ces obélisques on voit un instrument de musique ayant deux cordes et un manche, dont le D. Burney a donné un *fac simile* dans son Histoire de la Musique. Cet instrument ressemble à cette sorte de guitare que nous avons décrite plus haut. Au moyen de ce long manche, il pouvait avec ses deux seules cordes produire un grand nombre de notes. Si les cordes étaient accordées en quarte, elles devaient fournir cette série de sons appelée par les anciens l'*heptacorde*, qui consistait en tétracordes conjoints, comme *si*, *ut*, *ré*, *mi*; *mi*, *fa*, *sol*, *la*; et si elles l'étaient en quintes, elles donnaient une octave ou deux tétracordes disjoints. Cet avantage ne paraît avoir été possédé par

(1) Il paraît que l'auteur de cette Histoire abrégée de la musique n'a point eu connaissance du grand et bel ouvrage de la *Description de l'Egypte* publiée sous les auspices du gouvernement français, dans lequel se trouvent représentés un grand nombre d'instrumens à cordes, à vent et de percussion, des harpes de diverses formes, des trigones, des lyres montées de cordes en plus ou moins grand nombre, des flûtes obliques et droites, simples ou doubles, divers instrumens à cordes et à manche, etc. Les recherches de M. Champollion ajouteront sans doute beaucoup de lumière aux documens qu'on possède déjà pour l'histoire de la musique des Egyptiens. F.

aucun des instrumens connus chez les Grecs, longtemps même après l'érection de cet obélisque. Le D. Burney remarque que cet instrument prouve non-seulement que la musique était cultivée par les Égyptiens dans l'antiquité la plus reculée, mais encore qu'ils avaient découvert le moyen d'étendre leur échelle et de multiplier les sons d'un petit nombre de cordes par l'expédient le plus simple et le plus commode.

Proclus dit que les Egyptiens retraçaient sur des colonnes ou des obélisques tous les événemens remarquables et les nouvelles inventions. Si ce fait est vrai, le *guglia* ou grand obélisque ayant été, dit-on, élevé à Héliopolis, dans le temps de Sésostris, cela fixe d'une manière à peu près certaine l'époque où ce *dicorde* a été inventé (1).

On sait que les Israélites se servirent du tambour de basque et de la trompette immédiatement après leur délivrance; ce qui prouve que ces instrumens étaient aussi en usage parmi les Égyptiens. La trompette était vraisemblablement la *buccina*, que Festus nous dépeint comme une corne courbée.

La cithare est encore un instrument dont il est souvent parlé par les historiens; sa forme n'est pas exactement connue; les uns pensent qu'elle ressemblait au delta grec (Δ), et les autres qu'elle avait la forme d'un croissant. Le dessin donné par M. Denon d'un instrument de cette même forme rend cette dernière opinion assez probable. Il paraît qu'en premier lieu la cithare n'avait que trois cordes; mais successivement

(1) *Histoire de la musique*, D. Burney, vol. I, p. 197.

le nombre en fut augmenté ; on le porta à huit, neuf, et finalement à vingt-quatre. On s'en servait dans l'intérieur des familles et dans les fêtes publiques ; elle était jouée, de même que la lyre, avec un plectrum, ou tuyau de plume (1).

L'absence de caractères de musique (nous avons observé plus haut que ce peuple n'avait aucune idée de la notation, et que sa mélodie se conservait par tradition), la dévastation opérée par les armées ennemies, et l'esclavage imposé par les vainqueurs, furent les causes auxquelles il faut attribuer la perte de la musique égyptienne et celle de la harpe de Thèbes ; 525 ans avant J.-C. les Égyptiens, furent subjugués par Cambyse, et depuis cette époque, ce pays a été sous une domination étrangère. Après l'établissement de l'empire des Ptolémées, les caractères hiéroglyphiques avec lesquels leurs annales étaient écrites devinrent peu à peu inintelligibles pour les Égyptiens eux-mêmes, qui finirent par perdre les connaissances qu'ils possédaient dans les arts et dans les sciences, et jusqu'au souvenir de leur ancienne gloire. Les trois premiers Ptolémées, appelés *Soter*, *Philadelphe* et *Évergète*, étaient des princes qui protégeaient les arts, et sous leur règne la musique fut cultivée et encouragée. Mais cette musique était celle

(1) M. Stafford est dans l'erreur lorsqu'il dit que la forme de la cithare n'est pas exactement connue. J'ai fait voir dans un article inséré au neuvième volume de la *Revue musicale* que cet instrument n'était qu'une lyre à base plate et carrée. *Lyre* était un mot générique qui s'appliquait à la *cithare*, au *barbiton*, à la *chelys*, etc. ; et tous ces noms indiquaient des variétés du genre. F.

des Grecs, comme les autres arts et la philosophie. A partir de ce moment on déploya dans les fêtes publiques une grande magnificence; Athénée donne la description d'une bacchanale célébrée sous Ptolémée Philadelphe où il y avait plus de six cents musiciens employés dans les chœurs et trois cents exécutans sur la cithare (1).

L'hydraule, ou orgue hydraulique, fut suivant Athénée inventé sous le règne du second Ptolémée Évergètes, par Ctésibius d'Alexandrie. Cet instrument était joué par l'impulsion de l'eau. Vitruve en décrit un semblable à celui-là; mais le peu de clarté de sa description ne nous permet pas d'expliquer exactement la nature de l'instrument, ni la manière dont on le jouait avec les doigts, par le moyen de leviers ou de touches? Ce sujet a donné lieu à beaucoup de discussions (2).

Le septième des Ptolémées, d'après ce que dit le même auteur (3), après avoir fait mourir une grande partie des citoyens d'Alexandrie, et avoir banni les autres, pour les punir de leur attachement à son frère dont il avait usurpé la couronne, les remplaça par des gram-

(1) Lib. V.

(2) Dans la collection d'antiquités léguée par Christine, reine de Suède, au Vatican, se trouve une superbe médaille de Valentinien, dont le revers offre un orgue hydraulique avec deux hommes; un sur la droite et un autre sur la gauche. Celui-ci semble pomper l'eau qui fait résonner l'instrument, et l'autre paraît écouter les sons. Cet orgue est posé sur un piédestal circulaire; il n'a que huit tuyaux, et comme on ne voit ni touches ni exécutant, il est probable qu'il était joué par une mécanique.

(3) Lib. IV.

mairiens, des philosophes, des géomètres, des *musiciens*, des maîtres d'écoles, des peintres, des médecins, etc. de la Grèce, qui contribuèrent puissamment à la propagation des connaissances de tout genre en Égypte ; et c'est sans doute de cette époque dont parle Athénée dans son *Banquet des savans*, lorsqu'il dit : « Il paraît par les ouvrages des historiens qu'il ne fut jamais un peuple plus habile en musique que celui d'Alexandrie, car le plus misérable paysan ou laboureur jouait non-seulement de la lyre, mais encore était habile sur la flûte (1). » Le père de Cléopâtre, dernier des Ptolémées, aimait tant cet instrument qu'il fut surnommé *Aulètès* ou *joueur de flûte.* Après que l'Égypte fut devenue une province romaine, après que la captivité de Cléopâtre eut détruit son empire, la musique cessa d'être cultivée. Il est même probable que le gouvernement en défendit l'exercice, puisque Strabon dit que le son des instrumens n'était jamais entendu dans leur temple, et que leurs sacrifices s'accomplissaient en silence.

Depuis cette époque, la musique de l'Égypte a cessé d'avoir un caractère d'originalité; subissant l'influence des différentes dominations auxquelles cette contrée a été soumise, elle est aujourd'hui du même genre que celle des Turcs et des Arabes. Les tambours de basque et la flûte moresque sont les instrumens le plus généralement en usage. On y connaît aussi le violon et la guitare (2).

(1) Lib. IV.

(2) Ainsi que le remarque M. Stafford, la musique originale des Egyptiens a perdu son caractère primitif par suite des dominations

Les *almé* (danseuses) dansent en chantant, au son de la double flûte et d'une espèce de tambour ouvert à une des extrémités, et ayant la forme d'une cloche. Au Caire, elles se servent de castagnettes, du tambour de basque et d'un hautbois, ou d'une sorte de flûte ; il

étrangères sous lesquelles a langui leur pays. M. Villoteau a fait un beau travail sur la musique des peuples qui habitent maintenant en Egypte ; ce travail fait partie de la grande *Description de l'Egypte*. On y trouve des détails intéressans sur la musique de l'église grecque, des Arméniens, des Ethiopiens, des Arabes et des autres peuples de l'Orient qui composaient la plus grande partie de la population de l'Egypte à l'époque de l'expédition française. Ces détails appartiennent à la musique orientale, et nous en citerons quelques-uns dans les chapitres suivans ; cependant il n'est pas inutile de parler ici des Qobtes, reste dégénéré de l'ancien peuple égyptien.

Ces Qobtes n'ont plus d'autre musique que leur chant d'église. M. Champollion a démontré l'analogie de leur langue avec celle des anciens Egyptiens. Si l'on pouvait croire que des traditions semblables se sont conservées pour ce qui concerne la musique, on n'aurait pas une opinion fort avantageuse de la mélodie de ce peuple auquel les Grecs furent redevables de leurs arts et de leur théogonie. Voici ce que dit M. Villoteau du chant de l'église qobte :

« Si les chants des Qobtes étaient aussi agréables qu'ils sont monotones et ennuyeux, on pourrait les comparer à ces hymnes que les anciens prêtres chantaient en l'honneur d'Osiris, sur les sept voyelles. De même que ces prêtres, les Qobtes n'ont besoin que d'une seule voyelle pour chanter quelquefois pendant un quart d'heure, et il n'est pas rare de les voir prolonger pendant plus de vingt minutes leur chant sur le seul mot *alleluia*.

« Comme tous les chants s'exécutent de cette manière, on doit concevoir aisément pourquoi leurs offices sont d'une longueur excessive. Aussi ce serait vraiment un supplice pour eux d'être obligés d'y assister, surtout n'ayant la permission ni de s'asseoir, ni de s'agenouiller,

paraît que ce sont là les seuls instrumens connus. Volney et Savary parlent de ces almés. Le premier condamne la licence de leur danse, mais le second en parle avec enthousiasme.

Les Arabes de l'Égypte et de la Syrie aiment beau-

ni de se tenir enfin autrement que debout dans leurs églises, s'ils n'avaient la précantion de se mnnir d'une longue béqnille appelée en arabe *e'kâz*, qu'ils posent sous leur aisselle, pour s'appuyer et se soutenir pendant tout ce temps. Nous, qui plnsieurs fois avona assisté à lenrs offices, et qui, faute d'e'kaz pour nous appnyer, étions obligés de nous adosser contre un mnr, nous n'en sommes jamais sortis sans avoir les jambes engonrdies de lassitnde, et sans être comme enivrés d'ennui.

« Cependant nous ne croyons pas que cela ait influé sur l'opinion que nous avons conçue de leurs chants, ni qu'il soit injuste de dire que rien n'est plns insignifiant et plus fastidieux que la mélodie dont ces chants se composent. D'ailleurs nous ne nons sommes pas arrêtés à la première impression que nous en avons reçue; car voyant que nous ne pouviona réussir à comprendre quelque chose à cette mélodie sauvage et soporative, et persuadés que cela venait de quelques distractions causées par la situation pénible où nous nous étions trouvés en l'entendant, nous portâmes le zèle et le courage jusqu'à faire venir chez nous un des plus habiles chanteurs qobtes, pour essayer si nous ponrrions enfin démêler quelque chose dans les modulations âpres et baroques de ces chants : mais l'expérience ne fit que confirmer notre premier jugement; ou plutôt la manière maussade et traînante dont chanta notre Qobte le fortifia davantage. »

Parmi les habitans de Dongolah, on tronve encore un instrument dont la forme grossière est celle de la lyre antique. Ils s'en servent ponr accompagner leurs chants, qui sont en général d'nn caractère mélancolique. Ils lui donnent le nom de *guisarke*; les Barabras l'appellent *kiçarah* et *kitarah*, mots qui se rapprochent beaucoup de celui de *cithare* (κιθάρα) dont se servaient les Grecs pour désigner un instrnment semblable. F.

coup la musique, et les voyageurs qui parcourent ces contrées entendent souvent des voix harmonieuses et sonores qui chantent des chansons d'amour, ou qui célèbrent du haut des minarets les louanges de Mahomet. Ces derniers chants entendus dans le silence de la nuit produisent un effet imposant. Un voyageur nous assurait récemment que dans les agrémens qu'ils introduisent dans leur chant, les chanteurs égyptiens modernes se servent d'intervalles si petits et avec une telle rapidité, qu'il serait bien difficile et peut-être même impossible à nos chanteurs européens d'en faire autant.

M. Denon a donné la description d'une fête musicale donnée à Rosette, qui fait connaître suffisamment l'état de la musique moderne en Egypte. Un orchestre de musique militaire était placé d'un côté; il consistait en certain nombre de hautbois criards, de petites timbales et de grands tambours albanais. De l'autre côté, il y avait des violons et des luths, et dans le milieu se trouvaient les chanteurs. Aussitôt que tout le monde fut réuni et assis, la musique militaire commença; une espèce de chef de la bande joua alternativement deux airs différens, que les autres musiciens répétaient en chœur; le deuxième était une vraie cacophonie, une suite de sons durs et discordans aussi choquans pour une oreille délicate qu'ils étaient agréables pour celle des Arabes. Le chef de la bande reprit chacun de ses airs avec toute l'importance et l'enthousiasme d'un *improvisateur*. Lorsqu'il paraissait épuisé par ses énergiques efforts, le chœur alors venait à son aide. Les violons qui étaient plus supportables jouèrent ensuite

un air dans lequel une petite phrase de chant était écrasée sous des ornemens superflus. Le son nasal et aigu d'un chanteur se joignit au miaulement des semitons des violons qui, fuyant constamment la note du ton, s'arrêtaient un peu au-dessus ou au-dessous. Après ce couplet, les violons recommencèrent avec de nouvelles variations que le chanteur déguisait par un mouvement très vif, jusqu'à ce qu'ayant tout-à-fait perdu l'air de vue, il se jeta dans une abondance de sons presque sauvages, dépourvus d'harmonie et de bon sens.

CHAPITRE III.

De la musique orientale.

Dans ce chapitre et dans les suivans, nous nous proposons de faire connaître l'état ancien et moderne de la musique en Asie, d'une manière aussi précise que le permet la rareté des documens.

C'est en Asie que s'établirent les hommes après le déluge, d'où il résulte que les sciences et les arts ont puisé leur origine en Orient. Les Grecs font dériver toutes leurs connaissances de la Phénicie, de l'Egypte et de la Chaldée, et les philosophes égyptiens et chaldéens sont souvent cités avec éloge et avec respect par les écrivains grecs et romains. Dans cette partie du globe, les empires d'Assyrie et de Babylone, des Mèdes, des Perses, des Hindous et des Chinois, s'établirent, prospérèrent, et tombèrent en décadence, pendant que le reste de l'Europe était dans un état de barbarie comparative. Il est facile d'imaginer que chez un peuple riche et voluptueux, la musique, qui, ainsi que l'observe Rollin, ajoute un nouveau charme à tous les plaisirs, était aimée et cultivée avec soin. Retracer les progrès de cet art parmi ces diverses nations, par une gradation régulière et chronologique, serait une chose impossible; mais comme aucun peuple n'a plus de droits à une haute antiquité que les Syriens, les Assyriens, les Babyloniens, les Chaldéens et les Phé-

niciens, nous commencerons par eux, bien que par la raison même de cette antiquité et des révolutions qui ont eu lieu dans l'Orient, nous soyons moins instruits sur l'état actuel des arts et des sciences, parmi les peuples qui l'habitent aujourd'hui, que nous ne le sommes relativement aux autres parties du monde.

La musique était cultivée en Syrie à une époque des plus reculées. Il est prouvé par un passage de l'Écriture que la musique vocale et instrumentale y existait, et qu'elle était en usage dans les cérémonies de la vie civile. On trouve dans la Genèse (XXXI, 27; âge du monde 2265, avant J.-C. 1739) un passage où Laban reproche à Jacob de l'avoir quitté sans l'informer de ses projets: « Pourquoi (lui dit-il) m'as-tu quitté secrètement? Si tu m'avais prévenu, j'aurais pu te faire « accompagner par des tambourins, des harpes et des « chants joyeux. » Ceci montre l'antiquité de la musique parmi les Syriens, et il est hors de doute qu'elle était cultivée à la même époque chez les Assyriens, les Babyloniens et les Chaldéens. Ces nations, les plus riches de l'Orient, possédaient plusieurs instrumens de musique qui, en s'unissant avec la voix des chanteurs, produisaient les sons les plus délicieux. Le D. Burney dit dans son Histoire de la musique: « Un passage de « Daniel établit positivement que la musique était « cultivée et portée à un haut point de perfection parmi « ces peuples, comme on en peut juger par le nombre « et la variété des instrumens dont il parle. Il en mentionne deux entre autres dont le nom se rencontre « pour la première fois dans les Saintes-Écritures, « (âge du monde 3424, avant J.-C. 580). Le roi Nabu-

« chodonosor fit une statue d'or, dont la hauteur était « de soixante coudées et la largeur de six. Alors un hé- « raut cria à haute voix : Il vous est commandé, ô peu- « ple et nations, que toutes les fois que vous entendrez « le son de la trompe, de la flûte, de la harpe, de la « saquebute, du psaltérion, du *dulcimer*, et de toute « espèce de musique, vous vous agenouillerez, et vous « adorerez la statue d'or que le roi Nabuchodonosor « a fait élever (1) ».

Le P. Martini suppose que le mot *dulcimer* signifiait un concert d'instrumens ou de voix, plutôt qu'un instrument isolé (2). Il pense aussi que la saquebute était un instrument à vent, formé d'une racine d'arbre percée de trous comme la flûte. Une saquebute antique a été toutefois trouvée dans les ruines de Pompéi, et offerte par le roi de Naples au roi d'Angleterre. D'après l'examen qu'on en a fait, il paraît que cet instrument, dont il est fait mention si souvent dans l'Écriture-Sainte, ressemblait au trombone moderne. Celui-ci, à la vérité, a été fait par les Italiens, d'après un instrument trouvé dans les cendres du Vésuve, où il avait été enseveli près de deux mille ans auparavant. L'existence de ces deux instrumens, jointe à différens passages de l'histoire sainte, sont des preuves concluantes de l'état florissant de la musique parmi les Babyloniens ; et le

(1) Daniel, III. 1-5.

(2) Dans les traductions françaises de la Bible et dans la Vulgate le mot hébreu est traduit par celui de *Symphonie*. Calmet veut que ce soit la Vielle (*Rota*), Isidore de Séville croit qu'il s'agit d'un tambour ; Grotius penche pour la flûte courbe, d'autres pour la trompette ou la harpe ; il eût été plus raisonnable d'avouer qu'on ne sait ce que c'est. F.

P. Martini dit avec raison que, ce peuple étant célébré par tous les écrivains pour son luxe, la musique devait participer de cette splendeur (1).

Les Assyriens inventèrent le *trigone*, instrument à cordes de forme triangulaire, qu'on jouait avec un plectre. Quelques écrivains disent qu'ils ont aussi inventé la *pandure* ou syrinx, quoique l'invention de cet instrument soit attribuée par Virgile et plusieurs autres auteurs à Pan, l'une des divinités champêtres des Grecs. Selon Juvénal, on trouvait en Syrie des joueurs d'instrumens à cordes et à vent.

La Phénicie fut habitée fort anciennement par un peuple qui dut sa puissance à son habileté dans l'art de la navigation et à son activité commerciale. L'historien Sanchoniathon attribue l'invention de la musique à une femme célèbre de cette nation, nommée Sido; il est du moins certain que cet art était cultivé chez les Phéniciens, et qu'ils possédaient plusieurs instrumens de musique. L'un de ceux-ci était appelé d'après le nom du pays *phenices*. Ils avaient aussi le *nablum*, dont on jouait aux fêtes de Bacchus, et une espèce de flûte en usage dans les cérémonies funèbres. Ce dernier instrument avait environ un pied de long. Il rendait un son lugubre, et portait dans la langue phénicienne le nom de *gingrée* (2).

Il y avait en Asie une foule d'autres tribus tels que les Edomites, les Amalékites, les Moabites, les Madianites, les Phrygiens, les Lydiens, les Etoliens, les Io-

(1) *Quarterly musical Magazine and review*, VIII, p. 46.

(2) La *gingrée* était la flûte des funérailles chez les anciens. F.

niens, les Doriens, etc., dont les mœurs et les coutumes nous sont peu connues ; mais nous présumons qu'ils cultivèrent la musique, car le nom des principaux modes grecs portent les noms de ces contrées. Hyagnis le Phrygien avait, dit-on, inventé le mode phrygien avant que la connaissance de la musique eût été transportée chez les Grecs par Cadmus.

CHAPITRE IV.

Musique orientale. — De la musique de l'Hindostan ou de l'Inde.

Sir William Jones (1) divise l'Asie en cinq grandes nations : les Indiens, les Arabes, les Persans, les Chinois et les Tartares. Chacune d'elles, excepté la dernière, possède une musique originale et caractérisée. La Tartarie seule lui a offert peu de traces de connaissances musicales, bien que quelques-unes des branches de cette mère des nations aient indubitablement possédé une grande habileté dans cette science.

L'Inde est un de ces pays qui prétendent, à juste titre, à une antique origine et à une habileté anciennement établie dans la culture des arts et des sciences.

Bailly suppose que les Indiens connaissaient l'astronomie 3101 ans avant J.-C. Ce calcul toutefois ne peut s'accorder avec l'opinion reçue sur l'âge du monde ; nous y chercherons seulement la preuve que ce pays, appelé de nos jours l'*Hindostan,* fut un des premiers habités par les fils de Noé, et que le peuple qui s'y établit fut renommé pour son habileté dans les sciences. L'Inde, dit M. Orme, a été habitée dans la plus haute antiquité par un peuple qui n'avait aucune ressemblance dans la figure ni dans les mœurs avec les nations qui lui étaient contiguës. Sir William Jones remarque que quel-

(1) Président de la Société asiatique de Calcutta.

que dégénérés que paraissent être les Hindous, on doit néanmoins supposer qu'ils brillèrent autrefois dans les arts et dans la guerre, qu'ils furent heureux dans la forme de leur gouvernement, sages dans leur législation, et qu'ils méritèrent leur réputation pour leur savoir. Nous ne poursuivrons pas toutefois nos recherches sur leur antiquité, ni sur leurs progrès dans les arts, plus loin qu'il ne le faudra pour donner une idée de leur doctrine musicale.

Les Hindous croient que la musique a été inventée par Brahma lui-même, ou par son pouvoir actif Sereswati, la déesse de la parole, et que leur fils Nared fut l'inventeur du *vina*, le plus ancien des instrumens en usage dans l'Hindostan. Parmi les mortels inspirés, le premier musicien, disent-ils, fut le sage Bhérat, inventeur des *natacs* ou drames, mêlés de chants et de danses, et auteur d'un système qui porte son nom. Il y avait, à ce qu'il paraît, dans l'ancienne musique des Hindous, quatre principaux *matas* ou systèmes, et chaque royaume ou province avait presque un genre de mélodie particulier, des noms différens pour les modes, et une manière différente de les classer.

L'ancien système musical des Hindous est conservé dans les livres sacrés : ces livres n'ont jamais été traduits et vraisemblablement ne le seront jamais, car on n'y trouverait pas sans doute le dédommagement qu'un tel travail mériterait. Les savans de l'Hindostan assurent qu'ils possèdent encore l'ancienne théorie de l'art, bien que la pratique en soit entièrement perdue.

Les Hindous ont trente-six anciennes mélodies d'un genre particulier, appelées *raugs* ou *ragas*, et *raugi-*

nes ou *raginas*. Plusieurs traditions populaires existent sur leur origine. Nous empruntons à sir William Ouseley le récit suivant : « De ces six raugs, cinq doi-« vent leur origine au dieu Mahadeo, qui les tira de « sa tête ; la sixième fut composée par Parbuttée, sa « femme, et les trente raugines furent inventées par « Brihmha. » Ces mélodies, d'origine céleste, devaient avoir aussi un pouvoir particulier. Des trois genres grecs, celui auquel elles ressemblaient le plus était le genre enharmonique. Il est extrêmement difficile de noter la musique des raugs ou raugines, parce que notre système ne fournit point de signes qui puissent exprimer la petitesse de leurs intervalles. La mesure en est rompue et irrégulière, et les modulations fréquentes et pour ainsi dire sauvages. Quelle que fût la puissance de la musique d'Orphée ou de Timothée, elle ne pouvait être comparée à celle de deux ou trois *ragas*. Mia-Tonsine, chanteur miraculeux du temps de l'empereur Akber, chanta un de ces ragas nocturnes au milieu du jour, et le pouvoir de sa musique fut tel que le soleil disparut et que l'obscurité régna tout autour du palais aussi loin que le son de sa voix pouvait s'étendre. Un autre de ces ragas, le *raga d'heepuck*, possédait la singulière propriété de consumer celui qui le chantait. L'empereur Akber, dit-on, ordonna à l'un de ses musiciens nommé *Naik-Gopaul* de le chanter, étant plongé jusqu'au cou dans la rivière Jumna. Le malheureux ayant commencé à chanter ces notes magiques, les flammes s'élancèrent de son corps et le réduisirent en cendres. Le pouvoir d'un troisième, le *maid mulaar raug*, était de produire immédiatement la pluie.

La tradition rapporte qu'une jeune fille, exerçant un jour sa voix en chantant ce raug, attira des nuages, une pluie douce et rafraîchissante sur les moissons de riz du Bengale, et conséquemment détourna les horreurs de la famine de cette *région du paradis* (1). Nous n'avons pas besoin de dire qu'aucun voyageur ne rencontre aujourd'hui de chanteurs qui possèdent cette puissance extraordinaire.

Les anciens instrumens de musique de l'Inde étaient la lyre, la flûte et le tambour. Il paraît que le violon fut aussi en usage au commencement du dix-septième siècle dans quelques parties de cette contrée.

Dans une collection de voyages, rassemblée pour la bibliothèque du lord Oxford, on en trouve un intitulé : *Relation véritable et presque incroyable d'un Anglais qui, ayant échoué sur le bon vaisseau l'*Ascension *à Cambaya, la partie la plus éloignée des Indes orientales, a voyagé par terre à travers un grand nombre de royaumes inconnus*, etc., par le capitaine Corvette, 1607, in-8°. Cette relation, qui donne des détails intéressans sur le peuple chez lequel l'auteur fut jeté par son naufrage, contient un passage qui prouve l'existence d'un violon ancien dans l'Inde. Le voyageur arrive à Buckar, qui se trouve dans une île située au milieu d'une jolie rivière, et où habite un peuple appelé les Bullochies, ou *mangeurs d'hommes*, qui adore le soleil. Les Puttans, peuplade avoisinante, ne sont pas meilleurs, dit-il, car s'ils vont à la rencontre des voyageurs *avec des violons dans les mains*,

(1) Sir William Ouseley, Collections orientales, vol. I, p. 74.

comme pour leur souhaiter la bienvenue, néanmoins ils les volent et souvent les tuent (1).

Francis Fowke, dans une lettre à sir William Jones, donne la description d'un instrument hindou appelé le *been* (le *vina* ci-dessus mentionné), qui ressemble à la guitare espagnole (2). Le genre de musique, dit-il, destiné à cet instrument est celui de la difficulté. Je pouvais à peine découvrir un thème lorsqu'on le jouait. Cette musique semblait consister dans un certain nombre de passages détachés, dont quelques-uns sont réguliers dans leur marche ascendante et descendante. Les airs qui sont d'un caractère doux sont originaux et agréables. Les cordes à vide sont frappées de temps en temps comme pour préparer l'oreille à un changement de modulation, mais l'auditeur est toujours désappointé dans son attente. Sir Fowke ajoute: « Et lors même que d'autres circonstances relatives à la musique des Indiens ne conduiraient pas à penser que leur musique a été, à une époque plus reculée, très supérieure à ce qu'elle est aujourd'hui, le style, l'échelle et l'antiquité de cet instrument pourraient faire naître cette opinion. »

On voit à Mahabalipatam une excavation décrite par M. Goldingham dans les Recherches asiatiques (3), qui était à ce qu'il imagine destinée originairement à

(1) Les instrumens à archet sont originaires de l'Europe; si on a trouvé le violon dans l'Inde au commencement du dix-septième siècle, il avait dû y être transporté par des voyageurs ou des missionnaires. F.

(2) Le *vina* est un instrument *sui generis*; il n'a aucun rapport avec la guitare. F.

(3) Asiatic Researches, vol. V.

l'usage qui lui est assigné aujourd'hui, celui d'abriter les voyageurs. Une scuplture qui sert de frontispice à l'entrée représente Crishna gardant les troupeaux d'Ananda. Un des groupes offre un homme qui amuse un enfant en jouant de la flûte. Il tient l'instrument comme nous le tenons aujourd'hui. Dans le même ouvrage on trouve la description d'une pagode à Permuttune, sur laquelle il y a plusieurs groupes sculptés. L'un deux représente deux chameaux portant chacun une figure qui frappe un *naqua* ou grand tambour (1).

Tout ce qui a été dit jusqu'à présent est relatif à l'ancienne musique des Hindòus ; quant à celle qu'ils possèdent aujourd'hui, on peut en parler avec plus d'assurance. Sir William Ouseley nous apprend qu'elle est du genre diatonique (2) : « La plupart des « chants des Hindous ont la naïve simplicité des mé- « lodies écossaises ou irlandaises. On remarque aussi « dans quelques airs une sorte d'originalité sauvage « fort agréable à l'oreille. L'harmonie semble n'avoir « jamais été connue des Indiens. Je n'en ai trouvé au- « cune trace dans les traités manuscrits que j'ai par- « courus jusqu'ici, et nos savans orientalites n'en « parlent point. »

Sir William Jones s'exprime en ces termes sur la musique des Hindous : « Le système musical des Hin- « dous a été formé, je crois, sur des principes plus vrais « que le nôtre.

« *L'expression naturelle des passions fortes* est le

(1) Asatic Researches, vol. V, p. 313.

(2) Collections orientales.

« principal but des compositeurs de ce pays. La mé-« lodie est, à la vérité, souvent sacrifiée à ce but ; ce-« pendant quelques-uns de leurs airs sont agréables « même pour une oreille européenne (1) ». Si nous n'admettons pas sans restriction les éloges de sir Jones, nous devons néanmoins reconnaître que plusieurs chants hindous sont vraiment beaux. Le D. Crotch en a inséré plusieurs dans son ouvrage intitulé : *Specimens of various styles of music*. Parmi ces airs, les uns sont remarquables par leur forme originale, et les autres par une expression de douceur très agréable. Il résulte de tout ce qu'on vient de lire que la musique est généralement cultivée par les Indiens, et selon sir John Malcolm la plupart des villages du centre de l'Inde s'attachent des hommes et des femmes des tribus de Nutt ou de Bamallée, sortes de Bohémiens errans, qui exercent la profession de ménestrels, et leur musique et leurs chansons forment le principal divertissement des paysans. Ces musiciens sont divisés en deux classes, les chârims et les bâhts ; ils se vantent d'avoir une origine divine, et ils exercent une très grande influence sur le peuple.

Wilkinson, dans ses Esquisses sur la Chine, (*sketches of China*) a donné une relation de Penauy où l'on voit que les habitans ont une espèce de chant impromptu, qui rappelle l'art de l'improvisation si bien connu en Italie. Lorsqu'on entre dans un de leurs bateaux, on devient aussitôt le sujet de leur panégyrique,

(1) *Sir William Jones's second anniversary discourse before the asiatic Society of Calcutta*, vol. III, p. 17.

et chaque partie du costume est exactement décrite dans un chant répété en chœur par ces noires cantatrices; ce chant, bien qu'il soit plus discordant qu'harmonieux, ne laisse pas cependant d'avoir une sorte de dissonance mélancolique qui n'est pas sans agrément (1).

Les Hindous ont une gamme composée de sept notes comme la nôtre, lesquelles, étant répétées dans leur *ast' haus* ou échelle générale, forment une suite de vingt-une notes naturelles. Les sept notes qui composent la gamme sont exprimées abréviativement par *sa, ra, ga, ma, pa, da, na*, ou *fa, ri, ga, ma, pa, sha, ni;* et quand on ne fait pas usage d'abréviations, on écrit : *kauredge*, *rekhub*, *gundhaur*, *mud, dhum'*, *punchum, dhawoth, neekhaudh.* En écrivant la musique, on se sert des lettres initiales de ces mots (le premier excepté) pour exprimer les notes. A la place de l'initiale du premier mot, c'est-à-dire du plus grave (*kauredge*), on prend celle du mot *swara* ou *sur* qui signifie emphatiquement *la note* ou *le son,* la désignant ainsi comme la base des autres, d'après l'important office qu'elle remplit dans l'échelle musicale (2).

Sir William Jones dit : « Dans la notation du Vina, « le nom de chaque consonne indienne contenant dans sa « nature la voyelle brève *a*, il y a cinq sons qui sont « désignés par de simples consonnes, et les deux au- « tres par des voyelles brèves contenues dans leurs

(1) Lettre sur la musique orientale, dans le *Quarterly musical Magazine and review,* vol. VIII, p. 40.

(2) Sir William Ouseley, Collections orientales, vol. I, p. 76.

« noms. En substituant des voyelles longues aux brèves,
« la valeur de chaque note est doublée; lorsqu'on veut
« encore la prolonger davantage, on fait usage d'au-
« tres signes. Les octaves inférieures ou supérieures de
« l'échelle, la liaison des notes, l'accélération du mou-
« vement, les finesses d'exécution, et la manière de
« doigter l'instrument, tout cela est indiqué par des
« petits cercles, des ellipses, des lignes courbes et
« droites, horizontales ou perpendiculaires, placés de
« diverses manières. La fin d'un chant est marquée
« par un lotos en fleurs; mais la mesure et le rythme
« sont déterminés par la prosodie des vers et par les
« durées comparatives de chaque syllabe avec chaque
« note ou groupe de notes qui y correspond. Si je com-
« prends bien les musiciens indiens, je dirai qu'ils
« connaissaient non-seulement le genre chromatique,
« mais encore l'enharmonique (1). »

La gamme régulière des Hindous correspond à peu de chose près à notre mode majeur, *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, *si*, *ut*. Quand les mêmes syllabes sont appliquées aux notes qui composent notre mode mineur, elles sont indiquées par des épithètes qui expriment le changement de mode.

Les Hindous admettent vingt-deux *s'rati's* ou quarts et tiers de tons dans leur octave. Leurs modes sont très nombreux; ils assurent qu'au temps de Crishna ils en avaient seize mille. Soma, un de leurs auteurs sur la musique, énumère neuf cent soixante variétés possi-

(1) Sir Williams Jones. *On the musical modes of the Hindoos* (des Modes musicaux des Hindous), vol. IV, p. 157.

bles dans l'échelle musicale, parmi lesquelles toutefois il choisit vingt-trois modes primitifs comme étant seuls praticables. Il faut remarquer que le mot hindou *raga*, que nous traduisons par mode, signifie exactement une passion ou une affection de l'esprit; chaque mode étant destiné, selon la définition de Bhérat, à éveiller une sensation.

M. Paterson, dans sa Notice sur la gamme ou l'échelle musicale des Hindous (*Gamas, or musical scales of the Hindoos*), croit que les anciens Hindous n'avaient que trente-six mélodies, savoir: les six ragas, et trente raginas, lesquelles étaient affectées respectivement à chaque saison de l'année et à chaque heure du jour et de la nuit. Dans les temps anciens, ces mélodies étaient sans doute aussi appliquées au culte des différens dieux. Maintenant encore un Hindou considérerait comme un ignorant le musicien qui chanterait dans une saison le raga approprié à une autre époque de l'année.

Les principaux instrumens en usage dans l'Hindostan moderne sont: 1° *le tanbourá*, dont le corps est formé d'une gourde avec un long manche, et qui est monté de trois cordes, dont deux sont accordées à l'unisson, et la troisième une octave au-dessous. Ces cordes sont frappées avec un plectre qui a la forme d'un cœur; 2° le *sauringas* ou *syringas*, qui ressemble au violon européen. Les cordes sont en boyaux. Il y en a quatre et quelquefois cinq accordées en quartes. On les joue avec un archet, et elles sont fixées au manche de l'instrument de même que celles de notre violon. Les *sauringas* du pays de Cachemire sont plus grands; mais ils sont tenus et oués de la même manière; 3° la *ci-*

thare des Hindous est montée en cordes de métal. On la joue avec un archet. L'instrument de percussion en usage est une petite timbale. On attache deux de ces instrumens à une ceinture qui entoure la taille ; on les frappe avec les doigts des deux mains.

La musique en usage aujourd'hui dans toutes les parties de l'Inde soumises à la domination de l'Angleterre ne diffère point de celle qu'on cultive en Europe. Calcutta particulièrement a été visité par des artistes distingués, chanteurs et instrumentistes. L'orchestre du théâtre de cette ville, en 1824, était composé de plusieurs violons, d'une contrebasse, de deux violoncelles, deux bassons, deux flûtes, deux clarinettes, deux cors, deux trompettes et timbales. Les chanteurs les plus distingués étaient le D. Wilson, MM. Bianchi et Lacy, et Mmes Cooke, Kelly et Williams. Ils étaient sous la direction de M. Delmar. Des concerts y ont été donnés quelquefois par des étrangers, mais le plus souvent par des Anglais. Le prix des billets de concert est de seize roupies; celui des leçons des professeurs varie de huit à seize.

CHAPITRE V.

Musique orientale. — Musique des Chinois.

Les matériaux nécessaires pour composer l'histoire de la musique chinoise sont peu nombreux, et ce qui en existe se trouve épars dans des volumes qui pour la plupart sont hors de la portée des lecteurs. La tradition fait remonter l'origine de la science à une époque très reculée. Quelques écrivains chinois en attribuent l'invention à Fo-Hi leur premier prince (contemporain de Noé selon les uns, et selon les autres Noé lui-même), lequel, d'après M. Gognet (dans son Histoire de la Chine), avait fait une belle lyre et une guitare ornée de pierres précieuses, qui produisaient une noble harmonie, modifiaient les passions, rendaient l'homme vertueux et l'élevaient jusqu'aux vérités célestes (1). Chao-Hao, et après lui Confucius, ont beaucoup contribué aux progrès de la musique. Le dernier avait composé un livre sur cette science; mais selon M. Klaproth (2), cet ouvrage fut brûlé par ordre de l'empereur Shihuangti, qui florissait environ 200 ans avant J.-C.

La musique était certainement très estimée par les premiers Chinois; elle était appelée *la science des*

(1) M. Gognet nomme le prince à qui il attribue cette invention, Chin-noug; mais il paraît certain que c'était le même que Fo-Hi.

(2) Voyez le Journal asiatique, novembre 1823.

sciences, la riche source d'où toutes les autres découlent.

Le P. Amiot, ainsi que tous les autres missionnaires, parle avec ravissement de l'habileté des Chinois en musique. Ce même P. Amiot a écrit près d'un volume pour prouver que Linghen-Kouei était supérieur à Hermès Trimégiste, et que le *kin* de Pin-mou-kai surpassait la lyre d'Amphion (1). Le P. Amiot avoue toutefois que leur musique était figurative et métaphorique, et qu'elle consistait en sons silencieux et rares comme ceux de la sphère. Bizarre qualité pour la musique!

Ce serait une entreprise inutile de chercher à reconnaître la vérité de ces relations hyperboliques sur la prééminence de l'ancienne musique chinoise; car il n'existe aucun moyen de les vérifier ou de les réfuter; mais en s'arrêtant à une date plus moderne, on trouve dans un ouvrage fort rare, intitulé: *L'Histoire de la grande et renommée Monarchie de la Chine, par F. Alvarez Semedo*, des détails très curieux sur la musique et les instrumens de musique de la Chine. L'auteur de ce livre mentionne la haute estime qu'on professait dans ce pays pour cet art, et dit que le soin principal de Confucius était de la faire apprendre au peuple. Malheureusement, ajoute-t-il, les anciens livres qui traitaient de la musique sont perdus, et l'ancienne musique est maintenant négligée.

C'était dans leurs comédies que les Chinois faisaient

(1) Ce Linghen-Kouei vivait, dit-on, mille ans avant Orphée. On lui attribue ces paroles remarquables: « Quand je frappe les cordes harmonieuses, les animaux sauvages m'entourent en sautant de joie. »

principalement usage de la musique. Ils avaient aussi des musiciens qu'ils employaient dans leurs fêtes, et une sorte de ménestrels aveugles qui couraient de contrée en contrée, jouant aux fêtes, aux mariages, aux jours de naissances, etc., etc. Les prêtres se servaient enfin de la musique dans les cérémonies funèbres et religieuses. Cette musique sacrée n'était pas très différente du *plain-chant* de l'église romaine. Ils n'élevaient pas leur voix par tons ou demi-tons, mais par tierce, quinte ou octave. Ils avaient douze tons, six ascendans et six descendans, et dans leur chant cinq notes étaient semblables aux nôtres. Pour apprendre la musique, ils ne faisaient usage d'aucune notation et ils ne l'écrivaient pas par des signes. Lorsqu'ils chantaient ensemble, c'était à l'unisson et sans harmonie; mais le plus souvent une voix seule était accompagnée par un seul instrument. Leur instrument principal était de métal; il contenait des cloches de toute espèce, des cymbales, des sistres, etc.; le second était fait de jaspe et ressemblait à la *squadra* des Italiens, sauf la partie inférieure qui était beaucoup plus large. On le jouait en frappant dessus avec des baguettes. Les Chinois avaient aussi des tambours et des timbales de petite et de grande dimension, un instrument assez semblable à la viole, avec des cordes de soie, et un violon qu'on jouait avec un archet. Leurs trois principaux instrumens à cordes en avaient sept: le P. Semedo parle avec éloge des effets qu'ils produisaient lorsqu'ils étaient joués par un musicien habile; mais il ne dit rien de leur forme: on ne sait s'ils ressemblaient à la harpe ou au luth. Ils avaient aussi des flûtes et un instrument formé de lé-

gers morceaux de bois attachés ensemble, qu'on frappait l'un contre l'autre comme les castagnettes. Le P. Semedo donne encore la description d'un instrument qui est évidemment la syrinx ou flûte de Pan.

Le D. Gerrelli Careri, qui voyagea en Chine en 1696, a donné la description suivante de la musique des Chinois : « Les instrumens de la musique chinoise diffèrent entièrement des nôtres pour la forme et pour la manière de les jouer. Ils sont de pierre, de bronze et de peaux d'animaux tendues de diverses manières. Il y a des instrumens à une corde, à trois et à sept, qui sont des espèces de luths et de violons. Une autre sorte d'instrumens, beaucoup plus ancienne, a quelque analogie avec notre harpe ; mais les cordes ne sont ni de boyaux, ni de métal ; elles sont faites en soie filée. Les instrumens à vent offrent un peu plus de perfection, si on peut appliquer ce terme à une musique qui ne possède pas la moindre variété de tonalité, qui n'établit point de différence entre le dessus, le ténor ou la basse, qui ne pratique aucune de ces nuances qui font le charme de la musique, et dans laquelle on ne trouve pas la plus légère trace d'harmonie. Quelquefois on entend cent musiciens chanter la même note sans jamais changer de ton. »

Les Chinois ont fait peu de progrès en musique depuis le temps où écrivaient le P. Semedo et le D. Careri. Leur gamme est certainement l'échelle diatonique des Grecs. Elle consiste en cinq tons et (contre l'opinion du D. Burney) en deux demi-tons. Leur chant ressemble beaucoup à celui des Écossais. L'abbé Roussier, dans le second article de son *Mémoire sur la*

musique des anciens, rapporte une ancienne échelle musicale de six notes, que Rameau a conservée. L'abbé Roussier et Rameau diffèrent quant à la nature de l'échelle qui selon le dernier produit, par une progression de quintes ascendantes, l'échelle écossaise, en ajoutant seulement une note pour compléter l'octave, comme: *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*. Le seul *specimen* de musique chinoise donné par Rousseau dans son *Dictionnaire de musique*, et qui est tiré de l'histoire du P. Du Halde, confirme l'opinion du D. Burney sur l'échelle de Rameau; car excepté dans un passage du commencement de la troisième mesure, rien n'est plus écossais que l'ensemble de l'air. Le D. Burney (1) dit que tous les *specimen* de musique chinoise qu'il a pu réunir sont du même genre; et le D. Lind, qui a résidé en Chine pendant quelque temps, a assuré au même écrivain que tous les airs qu'il y avait entendus ressemblaient aux vieilles mélodies écossaises. Le D. Burney fait observer que l'octave produite en retranchant la tierce inférieure dans les deux tétracordes (comme la seconde était retranchée dans l'enharmonique d'Olympe) donne exactement l'échelle de l'abbé Roussier. Il conclut en ces termes: « L'échelle musicale des Chinois, prise de quelque manière que ce soit, est bien certainement écossaise. « Non que je veuille dire qu'une de ces nations a pris sa « musique de l'autre, ou que toutes les deux se soient « emparées de celle des Grecs, bien qu'il y ait une « forte ressemblance entre les trois; cette similitude « prouve d'une part leur antiquité, et de l'autre, que

(1) Histoire de la musique; dissertation, vol. I, pag. 31.

« ces chants sont plus naturels qu'ils ne le paraissent « au premier abord. Les Chinois sont extrêmement at-« tachés à leurs vieux usages et également ennemis des « innovations et de l'imitation des anciens Egyptiens, « ce qui favorise la croyance de la haute antiquité de « cette simple musique; et comme elle paraît ressem-« bler beaucoup aux anciennes mélodies grecques, il « est facile de supposer que cette espèce de musique est « naturelle aux peuples de mœurs simples, dans l'en-« fance des arts (1) ».

Les Chinois ne se servent point de barres pour marquer les mesures, ni d'aucun autre caractère pour désigner le ton, la clef ou le mouvement. Leur échelle pour la musique instrumentale est très imparfaite, et leurs corps de musique militaire et les orchestres de leurs théâtres sont également détestables. Les officiers anglais qui accompagnaient lord Macartney dans son ambassade comparent ceux-ci aux sons confus et discordans qu'on entend à la foire de Bartholomew; et M. Ellis dit : « Des milliers de pétards et de trompettes d'un son rude, entendus à la fois, donneraient la plus juste idée possible de la musique militaire des Chinois ».

Les Chinois montrèrent la plus grande indifférence pour la musique anglaise lorsqu'ils entendirent la bande de lord Macartney, se contentant de dire qu'elle n'était pas faite pour des oreilles chinoises. En cela comme en autre chose, ils suivent l'exemple de leurs pères;

(1) Histoire de la musique du D. Burney; dissertation, vol. I, pag. 35.

car le P. Amiot et le P. Semedo parlent de leur mépris pour la musique européenne. Le premier joua devant eux les deux meilleures pièces de Rameau : *les Sauvages* et *les Cyclopes ;* il fut surpris du peu d'effet qu'il produisait sur son auditoire. Cependant ils paraissaient fort bien instruits du but de la musique ; car l'un deux lui dit après qu'il eut fini de jouer : Nos mélodies vont de l'oreille au cœur, et du cœur à l'esprit ; nous les sentons, nous les comprenons, mais nous ne pouvons sentir ni comprendre la musique que vous venez de jouer devant nous ; elle ne nous émeut point. Le P. Amiot ajoute : « La musique est la langue du sentiment, toutes nos passions ont leurs tons correspondans et leur propre langage ; par conséquent la musique, pour être bonne, doit être d'accord avec les passions qu'elle veut exprimer ». Les Chinois modernes imitent ceux du dix-septième siècle dans l'opinion qu'ils ont de la supériorité de leur musique ; et lorsque les Anglais attachés à l'ambassade de lord Macartney s'élancèrent hors de l'enceinte aux premiers sons de l'orchestre du théâtre chinois, ils parurent aussi surpris que nous pourrions l'être aujourd'hui de trouver un homme insensible aux accens d'un virtuose ou d'une cantatrice célèbre.

L'opinion de sir George Staunton sur la musique chinoise paraît lui être beaucoup plus favorable que celle de M. Ellis et de la majorité de ses compagnons. Il dit qu'ils ont une grande variété d'instrumens formés sur le même principe et destinés à produire les mêmes effets que ceux de l'Europe. A Zhe-Hol, ajoute-t-il, les chanteurs savent si bien conduire leurs voix que de loin elles ressemblent aux sons de l'harmonica, et

parmi les *gentlemen* de l'ambassade, les bons juges en musique furent charmés de leur exécution.

La musique forme une partie inhérente dans la composition d'un drame chinois. L'évêque Hurd remarque que les chants qui sont adaptés à leurs prières offrent une coïncidence remarquable avec ceux des Grecs et ont quelque chose qui ressemble au caractère des anciens chœurs (1). Toute leur poésie se récite sur une espèce de récitatif mesuré. Les Chinois toutefois n'emploient pas la musique dans leurs drames ou dans leurs représentations théâtrales dans le seul but d'amuser; c'est seulement quand l'auteur veut atteindre le paroxisme de la passion qu'il l'appelle à son aide pour donner à ses paroles la force nécessaire et pour produire l'effet qu'il se propose (2). Sir George Staunton rapporte qu'à Turon, dans la Cochinchine, l'ambassade assista à la représentation d'un opéra historique dans lequel les récitatifs, les airs et les chœurs étaient aussi réguliers que dans un opéra italien, et qu'il y avait parmi les actrices des chanteuses fort supportables.

Relativement aux instrumens en usage parmi les Chinois, nous ajouterons à ce qui a été dit déjà d'après le P. Semedo et le D. Careri, que leur plus ancien instrument est le *bisen*. Il a la forme d'un œuf, percé de cinq trous sans compter l'embouchure; trois en bas et deux en haut. Le P. Amiot prétend avoir trouvé des traces de cet instrument 3000 ans avant J.-C. Il parle

(1) Discours sur l'imitation pratique.
(2) Voyage à la Chine, par Timbowsky.

avec éloge du *kin* et du *ché*, et dit de ce dernier que nous n'avons en Europe aucun instrument qui puisse lui être préféré. Tous deux sont montés de cordes; le premier en a sept, et le second vingt-cinq, toutes en soie filée.

Le D. Burney parle d'un seul instrument chinois qu'il a vu à Paris, chez l'abbé Arnaud à qui il appartenait. Il n'avait point de demi-ton; c'était une espèce de *sticcado*, consistant en barres de bois de différentes longueurs aussi sonores que si elles avaient été de métal. Elles étaient placées en travers sur une sorte de vase creux ressemblant à la carène d'un vaisseau. L'étendue de cet instrument était de deux octaves. Les Chinois ont, à la vérité, une grande variété d'instrumens; les femmes jouent généralement des instrumens à vent, tels que la flûte, et le flageolet. Celui que les hommes préfèrent ressemble un peu à la guitare. Leur musique sacrée se compose principalement de timbales et de cloches de toutes les dimensions. Ils ont encore un instrument appelé *kin*, qui consiste en pierre taillée dans la forme d'un équerre de charpentier. Chaque pierre est suspendue par le coin dans un cadre de bois; on le joue en les frappant avec un petit maillet rond, semblable à un *gong*, lequel est aussi un instrument chinois. Ils ont plusieurs espèces de flûtes et divers instrumens à cordes du genre du luth et de la guitare, dont le corps est fait ordinairement avec des gourdes ou des calebasses. Le *ching* toutefois paraît être l'instrument le plus agréable pour des oreilles européennes. Une gourde ou un bambou forme sa base, et les roseaux dont il se compose sont arrangés de manière

qu'ils figurent une colonne d'orgue. Il y a treize et quelquefois dix-neuf tuyaux que l'on fait parler en soufflant et en aspirant de manière que le son peut être prolongé à volonté. Un tuyau ne parle que lorsqu'il est bouché, et l'on peut obtenir autant de sons qu'on peut couvrir de tuyaux avec les doigts. On peut en conséquence jouer des duos sur un seul de ces instrumens qui, étant bien accordé, charmerait l'oreille la plus délicate. Les sons en sont plus doux que ceux de nos instrumens à vent. Il n'est point assez fort pour être joué dans une salle de concert ou dans un théâtre; mais dans un appartement, entre les mains d'un musicien habile, il produirait bien certainement l'effet le plus agréable.

CHAPITRE VI.

Musique orientale. — De la musique des Persans et des Turcs (1).

Établir d'une manière exacte l'état où se trouvait la musique en Perse dans les temps reculés est une tâche très difficile à accomplir, vu l'absence de documens. Il y a cependant lieu de croire que cet art était plus généralement cultivé et qu'il était porté à un plus haut point de perfection avant la conquête de cette contrée par les Mahométans dans le septième siècle, qu'il ne l'a été depuis cette époque (2).

Une des conséquences de cet événement fut la destruction des arts et de la littérature chez les Persans. Haji-Khalpa dit que lorsque les Musulmans firent la conquête de la Perse, Saad, fils de Abu-Wakhas, écrivit à Omar (qui était le second kalife après Mahomet) pour lui proposer de lui envoyer un grand nombre de livres, mais qu'Omar donna l'ordre de

(1) Le système de musique des Persans et des Turcs est le même que celui des Arabes, et les instrumens dont ils se servent ne diffèrent de ceux de ce dernier peuple que par des modifications peu importantes. M. Stafford n'a point connu le beau travail de M. Villoteau sur la musique orientale; il lui aurait fait éviter bien des détails inutiles et des erreurs que je rectifierai à mesure qu'elles se présenteront. F.

(2) On voit dans un livre arabe sur la musique qu'avant l'établissement de l'islamisme la musique florissait dans beaucoup d'empires, et notamment en Perse, où Kosroès lui donnait de grands encouragemens.

les détruire comme étant inutiles ou dangereux pour la foi. Ils furent tous brûlés, et ainsi (dit Abu-Khaldun) périrent les sciences des anciens Persans (1) (dans l'année 643 de l'ère vulgaire). L'ordre d'Omar fut si bien exécuté que le seul ouvrage relatif à la musique, écrit dans la langue persane, qui soit connu de nos jours, est un manuscrit intitulé *Heela Imaeli*, mentionné dans le catalogue de manuscrits annexé à l'Histoire de Nadir-Shah de M. Fraser. La troisième partie de cet ouvrage traite des instrumens de musique; mais comme il ne porte point de date, on ne peut déterminer à quelle époque il appartient; nous devons donc suivre d'autres guides dans nos recherches sur la musique des Persans.

La musique vocale et instrumentale fut, dit-on, introduite en Perse par Gjemshid ou Giamschid, qui fut le cinquième souverain de la première dynastie. Nizami, écrivain persan cité par William Jones, vante beaucoup la musique des anciens Persans. Il décrit avec admiration les fêtes musicales de Parviz, l'un des royaumes de la Perse vers 590. Sir Jones dit que les Persans avaient quatre-vingt-quatre modes qu'ils distribuaient, d'après une idée de localité, en douze chambres, vingt-quatre retraites et quarante-huit angles ou coins (2). Les principaux modes sont, ainsi que ceux

(1) Voyez une lettre de sir William Erskine à sir John Malcom, insérée dans les *Transactions de la Société littéraire de Bombay*, II, 307, *sur les Livres sacrés et la Religion des Parsis.*

(2) William Jones, *on the Musical Modes of the Hindoos*, t. IV, p. 178 de ses Œuvres.

des Grecs, désignés par les noms de différentes contrées ou villes; comme le mode d'Ispahan, celui d'Irak, d'Hejaz, etc. W. Jones met en doute si ces modes sont une succession de sons qui se rattachent par de justes proportions à une note principale comme les nôtres, ou bien une sorte de mélodie particulière. Si nous raisonnons d'après la douceur du langage des Persans, d'après la forte accentuation des mots et l'agrément des chants qui y sont adaptés, nous en concluerons que ce peuple possède une mélodie naturelle et touchante, ce qui constitue bien réellement un genre de musique, mais qu'il n'a qu'une bien faible idée de la théorie de cet art sublime.

M. Tangoin, dans son Voyage en Perse, donne la description des jeux funéraires des Persans : la musique y joue un rôle important. Ces jeux sont appelés *les Tazies* ou *Désolations*. Ils furent institués en mémoire du martyr des imans Hassan et Hussein, fils d'Ali. Il est très difficile (dit M. Tangoin) de donner la description d'un tel spectacle, même après l'avoir vu. Le but de ces tazies est de rappeler au peuple le martyr d'Hassan et d'Hussein, qui périrent tous deux à Kerbeles dans une grande bataille livrée contre le faux kalife Yézide. Ces fêtes commencent le premier de Mourazzen. Pendant ces jours de deuil, toutes les mosquées sont tendues de noir, les places publiques et les avenues sont couvertes de larges bannes, et de distance en distance on voit des espèces de reposoirs ornés de vases de fleurs, de petites cloches et d'armes de tous genres. Les mollahs, placés dans des chaires, chantent d'une voix lugubre des hymnes sacrées et des

lamentations, et toute l'assemblée leur répond par des larmes et des soupirs. Dans cette fête extraordinaire, on voit paraître deux grandes mosquées de bois doré, portées par plus de trois cents hommes. Toutes deux sont garnies de miroirs et surmontées de petits minarets. Des enfans placés dans les galeries chantent des hymnes sacrées dont la douce harmonie dédommage les auditeurs des cris plaintifs qu'ils ont entendus auparavant.

Le même écrivain parle de la musique générale des Persans en ces termes : « La musique a beaucoup de charme pour ce peuple ; mais, ainsi que les autres arts, elle est encore dans l'enfance. Elle est cependant beaucoup plus douce que celle des Turcs, et le chant des Persans, accompagné de ce que nous appelons *fioritures*, a moins de monotonie que celui de ceux-ci. Le *nei*, sorte de flûte, ne manque pas, lorsqu'elle est jouée par un habile musicien, d'un certain genre de mélodie bien préférable aux soporifiques accens de leurs instrumens à cordes. Quant à leur musique militaire, il est impossible, je crois, de trouver rien de plus barbare. Figurez-vous le son d'un grand nombre de trompettes de huit ou dix pieds de long, dans lesquelles on souffle à perdre haleine ; ajoutez à cela des tambours et des timbales, et vous aurez une juste idée de l'horrible bruit qu'on entend tous les jours au palais du roi, et qui résonne dans toute la ville. Ces concerts militaires, exécutés au sommet d'une haute tour, sont une des prérogatives du roi et de la famille royale ; ils se renouvellent tous les matins au lever du soleil et tous les soirs à son coucher. »

Les Kurdes, qui forment une partie des forces militaires des Persans, ont des bandes de musique composées de petits tambours attachés aux selles des chevaux, et d'une espèce de clarinette d'un ton rude et criard (1).

Le frontispice de l'ouvrage de M. Tangoin représente l'intérieur d'un harem : au milieu d'un groupe de six femmes, on en voit deux qui jouent devant la sultane, l'une d'une espèce de tambourin et l'autre d'une guitare. Ce fait est assez singulier; car sir R. K. Porter, qui pénétra dans le harem du shah, n'y trouva pas un seul instrument de musique.

La musique forme une partie des cérémonies nuptiales des Persans. Sir R. K. Porter dit « que la jeune fiancée est conduite le matin de ses noces à sa nouvelle demeure par ses parentes et ses femmes; que pendant ce temps tous ses parens et amis de l'autre sexe se rendent chez le fiancé, et que, les hommes des deux familles étant réunis, le festin commence au son des instrumens et du tambour ».

Kotzebue, dans la Relation de l'ambassade russe en Perse déjà citée, dit que « lorsque l'ambassadeur arriva à Érivan, les troupes présentèrent les armes, les tambours battirent, et les fifres jouèrent l'air national anglais *God save the King* ». Le même auteur dit, en parlant d'un divertissement qui fut donné à l'ambassadeur et à sa suite : « La musique consistait en une guitare, une espèce de violon à trois cordes, deux tambourins

(1) Kotzebue, Relation de l'ambassade russe en Perse en 1817, pag. 156.

et un chanteur. Celui-ci, par ses effroyables grimaces, semblait en proie à des convulsions. Les musiciens ne jouaient pas faux, et cependant l'ensemble ne ressemblait pas mal à un concert de chats. Trois beaux garçons tenaient de petites castagnettes de métal qu'ils frappaient en mesure avec la danse ».

Sir John Malcolm, dans son Histoire de la Perse, dit que « les Persans considèrent la musique comme une science, mais qu'ils paraissent y avoir fait peu de progrès. Ils ont, dit-il, une gamme et divers genres de mélodies qu'ils adaptent à leurs chansons selon qu'elles sont pathétiques, voluptueuses, gaies ou belliqueuses. La voix est accompagnée par des instrumens dont ils ont un certain nombre; mais ils ne peuvent se prétendre plus avancés dans la science musicale que les Indiens dont ils paraissent avoir emprunté ce qu'ils savent. Leurs airs sont quelquefois agréables, quoiqu'en général ils soient monotones et entièrement dépourvus de cette variété d'expression qui fait le charme de la musique ».

Si ces détails sur la musique des Persans sont exacts, elle n'a pas atteint un haut point de perfection. La monotonie de ton et le défaut de variété prouvent suffisamment sa médiocrité.

Les principaux instrumens des Persans ont été déjà décrits; nous devons ajouter que la harpe paraît avoir été connue autrefois dans ce pays, bien qu'aujourd'hui elle n'y soit plus en usage. Sur un arc de triomphe, près de Kurmanshah, à dix journées nord-est de Bagdad, on voit les restes de diverses sculptures, parmi lesquelles il en est une qui représente un bateau rem-

pli de femmes qui jouent de la harpe. Le major O'Niell a donné un dessin et une description de cette sculpture; il rapporte qu'il a toute raison de croire qu'il n'existe parmi les Persans modernes aucun instrument ressemblant à cette harpe, et qu'il n'a pu se procurer aucun renseignement sur l'époque à laquelle ce monument a été construit. Les figures sont parfaitement conservées, et les cordes de la harpe très visibles.

Le passage suivant, tiré d'un poème intitulé *Mirah-i-Iskhandir*, écrit par Amir Khosrou, poète persan qui vivait vers l'an 1315, prouve encore que la harpe était en usage dans cet empire. « Les doux sons de la harpe « montaient au ciel, et du flacon coulait l'onde cou- « leur de rubis; les doux tons du luth attiraient les « anges du ciel. L'orgue et le dulcimer, avec leurs « sons ravissans, répandaient un charme délicieux. »

Il paraît, d'après ce que rapporte M. de Hussard, amateur de musique et homme de mérite, qui occupait en Perse un poste diplomatique, il paraît, dis-je, que les derviches persans chantent en chœur. A de certains jours, ils ont des réunions présidées par leur supérieur, et ils dansent au son de la flûte et du tambour, en tournant sur eux-mêmes avec une vitesse prodigieuse. Il y a plusieurs sectes de ces fanatiques; ceux qui cultivent le plus la musique sont les *Mewliach* ou *Mewlewi*. Ils quittent souvent leur résidence pour accompagner les armées dans leurs marches, et chantent alors en l'honneur des chefs des vers qui sont accompagnés par la flûte et par une espèce de petit tambour. Les chœurs qu'a pu entendre M. de Hussard étaient chantés par cette secte de derviches. Il y en a

en différens tons. « Quelques-uns de ces chœurs, dit-il, « ressemblent au chant ecclésiastique primitif; les au- « tres sont exactement semblables à celui qui est en « usage aujourd'hui. Leurs mélodies ont en général « beaucoup d'originalité. Elles sont expressives et s'ac- « cordent bien avec le sens des paroles. Les uns sont « remplies de grace et de passion, les autres majes- « tueuses et sublimes. Il en est enfin qui sont fort « gaies et caractérisent parfaitement le genre de danse « particulier de ce peuple. Leurs airs sont courts et « excellens dans leurs différens genres. Le changement « de mesure qui se rencontre quelquefois ressemble « tout-à-fait à la musique dramatique française ; il « n'offense point l'oreille et ne paraît jamais déplacé. « L'étendue de leurs airs ne s'élève pas à plus d'une oc- « tave et demie, de *ut* à *fa*, et conséquemment en les « transposant selon les circonstances ils se trouvent « dans le diapason de toutes les voix (1). »

La musique des Turcs tire son origine de celle des Persans; avant le règne du sultan Amurath, cet art n'était ni cultivé, ni même connu parmi eux. Lorsque ce prince fit la conquête de Bagdad, il ordonna le massacre général des Persans; mais un harpiste nommé Sach-culi lui joua un air si doux et si touchant que le sultan ému arrêta l'exécution de son arrêt. Le musicien et quatre de ses compagnons furent conduits à Constantinople, et ce furent eux qui importèrent la connaissance de la musique chez les Turcs. Sous Mahomet IV, la musique fit de grands progrès par les

(1) Voyez l'*Harmonicon*, vol. I, pag. 186.

soins d'Osman-Effendi, musicien habile, qui enseignait son art aussi bien qu'il le pratiquait, et qui forma un grand nombre d'élèves. Le prince Cantemir, toutefois, fut le premier qui appliqua la notation aux airs turcs. Il dédia un volume de mélodies, devenu bien rare aujourd'hui, à Achmet II. Les Turcs estiment fort cet ouvrage, mais ils s'en servent peu. Ils composent, exécutent de mémoire, et n'ont rien conservé de la notation du prince Cantemir. Cependant ils ont un système régulier, et leur musique a non-seulement toutes les mesures et les tons de la nôtre, mais de plus elle possède des quarts de tons, ce qui la rend plus riche de modulation et par conséquent plus mélodieuse. La musique forme une partie essentielle de l'éducation parmi les classes élevées. Le sultan a un corps nombreux des meilleurs musiciens de Constantinople. Ils jouent à l'unisson ou à l'octave; cette exécution, bien que dépourvue d'harmonie, suivant le sens musical de ce mot, produit un effet martial imposant.

Les instrumens de musique des Turcs sont: 1° le *keman*, 2° le *ajakli-keman*, 3° le *sine-keman*, trois instrumens du genre du violon, ressemblant à celui-ci, à la basse de viole et à la viole d'amour (1). 4° Le *rebab*, instrument à deux cordes, qui est joué avec un archet. Il a la forme d'une sphère; on s'en sert peu maintenant. 5° Le *tanbour;* cet instrument a huit cordes et un long manche sur lequel l'échelle des tons est

(1) Ces instrumens sont les mêmes que les Arabes appellent kemangeh-roumy, kemangeh-a-gouz, et kemangeh-farkh: ce sont des sortes de violes. Les tanbours sont des mandolines; ils sont aussi en usage chez les Arabes, ainsi que le *santir* et le qânon. F.

marquée. On le joue avec une petite plaque flexible, faite en écaille de tortue. 6° Le *nei*, flûte faite de roseau, instrument à la mode parmi les personnes d'un rang élevé. 7° Le *ghirif*, espèce de petite flûte ou d'octavin. 8° Le *mescal*, qui ressemble à la syrinx, composé de vingt-trois roseaux d'inégales longueurs, lesquels donnent trois sons différens, selon la manière de souffler dedans. 9° Le *santir*, ou psaltérion, qui est semblable au nôtre. 10° Le *qânon*, qui est aussi un psaltérion avec des cordes de boyaux de chat. Les dames du sérail le jouent avec des plectres d'écaille de tortue. Les Turcs ont en outre des instrumens militaires, tels que: 1° le *zurna;* 2° le *kaba zurna*, grand et petit hautbois; 3° le *boru*, trompette d'étain; 4° le *zil* ou cimbales; 5° le *daul* ou grand tambour; 6° le *tombaleh*, petit tambour; 7° le *kios*, grand tambour de cuivre; 8° le *triangle*, et enfin, un instrument composé de petites cloches suspendues après un croissant renversé, qui est fixé sur un bâton de six pieds de haut. Nos lecteurs doivent avoir vu des instrumens de ce genre dans les mains de quelques musiciens des corps de musique militaire.

On remarque encore parmi les instrumens à vent des Turcs une espèce de flûte appelée *solamanie.* Elle est ouverte aux deux bouts, sans aucune embouchure, de sorte que la faire résonner n'est point une chose facile. Cet instrument est celui des derviches Merlavi, qui excellent à le jouer. Il est fait avec un roseau ou un morceau de bois mince. Le *sumara* est encore une sorte de flûte double; on se sert du premier tuyau

pour jouer l'air, et de l'autre pour faire la basse continue (1).

Les danses des derviches de la Turquie (qui ressemblent beaucoup a celle des derviches persans, dont nous avons parlé plus haut) ont été souvent dépeintes par les voyageurs ; mais aucun d'eux n'en a donné une description aussi animée que M. Farlane dans l'appendice de son bel ouvrage intitulé : *Constantinople en* 1828. « La musique sur laquelle ces derviches exécutent leurs rotations ambulatoires est composée de tambourins, de petits tambours et de flûtes turques. La cérémonie commence par des prières; ensuite les derviches se mettent à chanter une espèce d'air doux et lent, en tournant en rond, d'abord très lentement et en mesure avec le chant ; ensuite ce mouvement s'accélère progressivement jusqu'à ce qu'il devienne un tourbillon rapide qui dure environ douze ou quinze minutes, toujours accompagné par les sons perçans du chœur. Après une légère pause, une seconde danse recommence, puis une troisième, plus rapide et plus sauvage que les précédentes. Les cris de *allah il allah*, *la illa il allah*, se font alors entendre plus forts et plus aigus qu'auparavant. Le mouvement de la musique (dit M. Farlane en donnant la description de cette troisième danse, dont il fut témoin à Péra) était plus vif et plus inspirant. Le son des flûtes était plus vif, celui des tambourins et des petits tambours de l'Orient plus étourdissant; les danseurs tournaient

(1) Ce que M. Stafford appelle *la basse continue* ne doit point s'entendre dans le sens d'*harmonie ;* la basse dont il s'agit est de la même espèce que le bourdon des musettes qui fait toujours entendre le même son. F.

et marquaient leur orbite avec la sueur qui tombait à larges gouttes sur le plancher. Les yeux des spectateurs brillaient de plaisir; l'immobilité de leurs traits et de leurs corps avait disparu; ils semblaient électrisés et donnaient une idée des miracles qu'opérait la musique des anciens. L'effet de celle-ci était augmenté par la rotation rapide qui avait lieu devant eux, et par cette mystérieuse et pourtant réelle connexion qui existe entre le son et le mouvement. Le dôme résonnait et s'ébranlait sous les efforts des musiciens, et même à mes yeux le Téchré tout entier semblait tourner avec ces forcenés danseurs. »

CHAPITRE VII.

Musique orientale. — Musique des Arabes.

Comme tous les autres peuples de l'Orient, les Arabes peuvent prétendre à une haute antiquité; mais on ne sait rien de l'histoire de leur origine, de leurs anciennes mœurs, ni de leurs coutumes, si ce n'est qu'ils ont mené une vie sauvage et errante, toujours armés contre les hommes, qui à leur tour devaient se tenir prêts à repousser leurs attaques. Tout ce qu'il est possible de découvrir, c'est que les Arabes du désert ont eu à une époque très reculée des instrumens de musique, des noms pour leurs notes, et qu'ils étaient fort sensibles à la mélodie. Toutefois leurs luths et leurs flûtes étaient sans doute bien simples, et leur musique, comme le dit sir Williams Jones, ne devait être qu'une espèce de récitatif naturel sur lequels ils disaient leurs vers élégiaques.

L'esquisse suivante de la naissance et des progrès de la musique en Arabie est tirée d'un ouvrage oriental. Avant l'établissement de l'islamisme, les Arabes excellaient déjà dans la poésie et l'improvisation en vers (1).

Les autres arts cependant leur étaient encore presque inconnus, car ils ne formaient dans ces temps que des tribus errantes bien peu disposées à la culture des

(1) Dom Calmet dit que les Arabes cultivaient la poésie avant le temps de Mahomet, qui mourut en 634, et que dès le deuxième siècle cette poésie était chantée.

arts qui appartiennent à la civilisation. Leur musique et leur chant n'étaient pas autre chose que les cris avec lesquels ils excitaient leurs chameaux; et l'art de leûrs chanteurs, qu'ils appelaient *hadis*, c'est-à-dire piqueurs, consistait en accens sauvages qui pouvaient servir à exprimer les passions brutales de ces conducteurs de troupeaux.

Lorsque la religion de Mahomet eut commencé à adoucir les mœurs des Bédouins, et quand ils furent devenus les conquérans du monde, ils dédaignèrent tout ce qui ne se rattachait pas immédiatement au Koran et à ses lois. Ils n'étaient point alors familiarisés avec la musique et les pantomimes, et ne connaissaient que les chants du désert; mais en devenant maîtres des trésors de la Grèce et de la Perse, ils conçurent du goût pour les plaisirs de la vie. Ils devinrent polis et recherchés. Alors les musiciens grecs et persans voyagèrent dans la province de la Mecke, se placèrent au service des Arabes qui les accueillirent avec empressement. On vit s'élever de célèbres chanteurs arabes et persans, savoir: *Mechit* le Persan, *Tawis Saib Hathir*, le maître d'*Abdallah*, fils de Djafer, et les Arabes adoptèrent le goût de la musique des Persans. Ensuite *Moid-ebn-cherih* et d'autres musiciens également célèbres perfectionnèrent l'art du chant, jusqu'à ce qu'il fût élevé graduellement au plus haut degré de perfection dont leur système était susceptible. Sous les Abbassides, Bagdad était à cette époque le centre de la bonne musique (1).

(1) Traité sur la musique arabe, extrait des œuvres d'Abdallah ben

Vers ce temps-là on inventa des costumes pour les danseurs, des castagnettes pour leur usage, et plusieurs espèces de danses qui avaient chacune leurs pas et leur musique. On composa aussi des pantomimes, et ces costumes, ces instrumens, ces danses et ces pantomimes devinrent populaires à Bagdad. Le goût de la pantomime se propagea de plus en plus et se répandit dans toutes les contrées qui avaient quelques relations avec l'Arabie.

Les *Mille et une Nuits* ont rendu populaire le nom d'Haroun-al-Raschid ; ce kalife, qui régna de 786 à 809, était grand amateur de musique. Il avait pour ami et confident un célèbre joueur de flûte nommé Ishac. Les airs composés par Abou-Giafar, de la race des Abbassides, font encore les délices des Arabes, et l'on attribue des effets merveilleux à la musique du kalife Abou-Nasar-Mahomet-al-Farabi, qui était appelé l'Orphée arabe. D'après une collection d'anciens manuscrits arabes qui se trouve dans le Muséum britannique, il semblerait qu'il connaissait une sorte d'harmonie grossière avant l'année 1060.

On trouve dans l'*Encyclopédie méthodique* un article tiré presque en entier des *Essais sur la musique* de M. de Laborde, sur la musique moderne des Arabes. Cet article toutefois dédommagerait à peine le lecteur de la peine qu'il prendrait à le lire, et ne présente rien qui puisse servir à améliorer notre propre système musical.

Khaledune, conservé à la Bibliothèque de Paris ; traduit par J. G. J. Jackson.

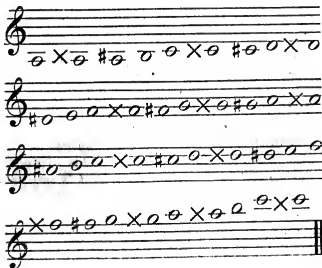
La musique arabe est toute en quarts de tons (1), du genre enharmonique; et M. Ginguené, auteur de l'article de l'Encyclopédie, dit qu'ainsi que les autres peuples de l'Orient les Arabes ne passent jamais d'un son à un autre, quelle que soit la distance qui les sépare, en montant ou en descendant, sans parcourir tous les intervalles intermédiaires. Ces continuelles glissades de la voix, qui nous sont insupportables, constituent pour eux le charme de leur musique et la grace de leur chant. Ils n'ont aucune connaissance de l'harmonie, dit encore M. Ginguené, et dans leurs concerts, toutes les parties jouent à l'unisson ou à l'octave sur des instrumens à cordes. Quelquefois ils frottent sur toutes

(1) Ce ne sont point des quarts, mais des tiers de tons qui composent le système musical des Arabes le plus en usage. Voici ce que dit à cet égard M. Villoteau (*De l'Etat actuel de l'art musical en Egypte*, chap. I, art. 5): « Il paraît que le système de musique des Arabes « n'a pas conservé une forme constante, et que les auteurs n'ont pas « toujours été d'accord sur la manière de la composer: les uns divisent l'octave par tons, demi-tons et quarts de tons, et comptent par « conséquent vingt-quatre tons différens dans l'échelle musicale; d'autres la divisent par tons et tiers de tons, et font l'échelle musicale de « dix-huit sons; d'autres y admettent des demi-quarts de ton, ce qui « produit quarante-huit sons; quelques-uns enfin prétendent que le « diagramme général des sons comprend quarante sons; *mais la division « la plus généralement reçue étant celle des tiers de tons*; il s'ensuivrait « que ces quarante sons comprendraient deux octaves et un tiers pour « toute l'étendue de ce système; ce qui est en effet d'accord avec le « diagramme des sons que nous avons trouvé noté en arabe, etc. »

Sans entrer ici dans un exposé complet de la constitution du système musical des Arabes, qui serait trop étendu pour ce livre, je crois devoir donner en notation européenne l'étendue générale de ce système. F.

les cordes à la fois pour produire plus ou moins d'effet, ou, pour mieux dire, plus de bruit. On peut se figurer les accords affreux que cela produit; mais leur ignorance de l'harmonie rend leur oreille insensible à cette discordance. Leurs principaux instrumens sont du genre dit de percussion, frappés avec les doigts ou avec les ongles. Ils ont à la vérité, dit le D. Burney, une flûte appelée *nai* dont le tube est fait d'un morceau de roseau, avec une embouchure de cuivre. C'est au son de cet instrument que les derviches dansent; deux ou trois musiciens sont placés dans la galerie qui entoure la mosquée; l'iman est placé au milieu des derviches; quand il donne le

Exemple de musique faisant partie de la note de la page précédente.



signal, les flûtes commencent à jouer, et les derviches tournent sur eux-mêmes avec une étonnante rapidité. A un autre signal de l'iman, les flûtes se taisent et les derviches s'arrêtent et demeurent chacun dans une attitude particulière (1). Ils ont aussi un instrument nommé le *oüd* ou *eoüd*, qui ressemble au luth, et auquel ils attribuent un pouvoir aussi merveilleux que celui que les Grecs accordaient à la lyre d'Amphyon, ou les Chinois au *kin* de Pin-mou-Kai. Ils disent avec beaucoup de gravité que chacune des quatre cordes de cet instrument a une vertu particulière ; la première, par exemple, offre un spécifique certain contre la bile et le flegme ; la seconde est un remède souverain pour la mélancolie et les vapeurs ; la troisième donne la santé et la force aux jeunes gens des deux sexes, et enfin la quatrième porte un secours instantané aux tempéramens sanguins ; mais le pouvoir de ces cordes dépend essentiellement du mode sur lequel l'exécutant les joue. Ils ont un *pizzicato* particulier pour chaque action et chaque passion. Le courage, la libéralité, tous les sentimens nobles sont inspirés par une manière de pincer la corde ; l'amour et le plaisir par une autre ; la danse, par une troisième ; le sommeil et le repos, par une quatrième. M. Ginguené conclut en disant : « que la distance qui nous sépare des Arabes et la différence qui existe entre notre manière de voir et de sentir ne nous permettent pas de nous faire une juste idée de ces effets, même en diminuant beaucoup de leur merveilleux ; mais la puissance qu'ils attribuent aux instru-

(1) Art. *Musique des Arabes*, dans l'Encyclopédie de Rees.

mens, à leurs cordes et au jeu des exécutans, nous prouve seulement que ce peuple est doué d'une sensibilité différente de la nôtre.

Les Arabes divisent leur musique en deux parties : le *telif* (composition) ou la musique considérée dans ses relations avec la mélodie, et le *ikâa* (cadence des sons) ou la partie mesurée de la mélodie, qui s'applique seulement à la musique instrumentale. Ils ont quatre modes principaux, desquels ils font dériver huit autres; et de plus six modes composés, qui sont formés par la réunion des précédens. Pour noter la musique, ils tracent un rectangle oblong qui est divisé par sept lignes perpendiculaires à chaque côté représentant, avec les deux lignes de l'extrémité, huit intervalles. Le plus élevé porte un nom qui signifie l'intervalle de tous les tons; et les sept autres, en commençant par le plus bas, renferment les sept noms de nombre persans. Chacune des lignes est d'une couleur différente, qu'on doit se rappeler aussi bien que le nom des intervalles (1). De tout cela on peut conclure que si la musique des anciens Arabes était, comme le pense William Jones, extrêmement simple, celle des Arabes modernes a complètement perdu ce caractère, et qu'elle est aujourd'hui très compliquée.

Outre les deux instrumens cités plus haut, les Arabes ont le *rebab*, dont le corps a la forme d'une tortue avec un manche rond; il a trois cordes qu'on joue avec un archet; le *tanbour*, qui est une espèce de man-

(1) Il n'y a point de notation musicale chez les Arabes; mais les auteurs de leurs traités de musique expliquent la position des sons dans l'échelle par des chiffres. F.

doline avec un long manche; le *douff*, qui ressemble à notre tambourin, et le *santir*, à notre psaltérium; le *semenge* (1), dont la forme est courbée: le corps est fait d'une coquille de noix de coco, avec un morceau de peau fortement tendue; il a trois cordes faites tantôt avec des boyaux de chat, tantôt avec du crin; on le joue avec un archet. Le *semenge* et le *tanbour* sont les instrumens des musiciens ambulans qui accompagnent les danseuses. Les Arabes ont un autre instrument pour jouer avec l'archet, appelé *marabba;* il consiste en une corde de crin et une peau tendue sur le corps de l'instrument. Il s'accorde à merveille avec les voix aiguës des chanteurs dans les cafés publics.

Le *shami* ou *chami* est une flûte de même que le *sulami;* elles sont toutes deux faites de roseaux et percées de beaucoup de trous. Le *bouk* est un tube de métal, d'environ vingt-quatre pouces de long, contracté à l'embouchure, où l'on introduit un petit roseau, et qui s'élargit vers la partie inférieure, où il a à peu près la largeur de la main. Du reste, le plus grand nombre des instrumens en usage en Turquie et en Perse se retrouve parmi les Arabes.

Ces divers instrumens ne se rencontrent pas tous au même lieu. Dans quelques villes on n'en trouve que deux ou trois, et il est bien rare de voir réunis tous ceux dont nous avons donné la description, même dans les plus grandes cités. La musique toutefois est

(1) Ce mot est défiguré: c'est *kemangeh* que M. Stafford a voulu écrire. J'ai dit dans une note précédente que les Arabes en ont de trois espèces principales, qui diffèrent et par leur volume et par la manière de les accorder. F.

généralement cultivée dans l'Arabie; mais selon Burckhardt, elle est moins pratiquée à la Mecke que dans aucun autre endroit. On y entend peu de chants dans les soirées, excepté parmi les Bedouins, aux extrémités de la ville. Une espèce de chant choral, nommé *djok*, est chanté quelquefois par les jeunes gens la nuit dans les cafés; on l'accompagne en frappant la mesure avec les mains. Le shérif de la Mecke a un corps de musique militaire, semblable à celui qu'entretient le pacha. Il est composé de timbales, de tambours, de fifres, etc.; il vient jouer devant sa porte deux fois par jour; et le soir de chaque nouvelle lune. Cette musique se fait entendre près d'une heure de suite. Les *sakas* ou porteurs d'eau ont un chant qui émeut par sa simplicité et son objet. Les riches pélerins, en sortant le soir de la mosquée, achètent fréquemment toute l'eau contenue dans les outres des porteurs d'eau, en leur ordonnant de la distribuer aux pauvres. En la versant dans les tasses de bois dont chaque mendiant est pourvu, ils crient: *Sebyl Allah*, *ya atshan*, *seby'l;* « hâtez-vous, vous qui avez soif, vers la voie de Dieu. » Ensuite ils chantent les paroles suivantes, sur un air composé seulement de trois notes que Burckhardt assure n'avoir jamais entendu sans émotion : *Eddjene wa el moy fezata ly sahab es-sabyl!* « Que le paradis et le pardon de Dieu soient le lot de celui qui vous donne cette eau. »

M. Buckingham a donné quelques détails sur l'état présent de la musique en Arabie, dans son intéressant voyage. A Assaet, il trouva le service de l'église absolument semblable à celui de l'église grecque dans

l'Asie mineure, étant seulement exécuté en arabe au lieu de l'être en grec. Dans l'église de Damas le sermon fut suivi par une musique d'orgue très bruyante, et les chœurs, composés principalement d'enfans des deux sexes, chantaient des hymnes en se répondant alternativement. La musique paraît occuper un rang distingué dans tous leurs amusemens. Dans les cafés on voit des lutteurs avec de simples bâtons qui sont animés par le son du tambourin et du fifre, dont l'exécution se modifie suivant le plus ou moins d'ardeur des combattans. M. Buckingham vit aussi un groupe qui chantait des vers arabes, à la tierce et à la quinte, pendant qu'un seul chanteur tenait l'octave (1). Le pacha d'Alep et celui de Smyrne ont chacun un corps de musique dans lesquels dominent les tambours, les trompettes et les fifres.

Les détails que nous venons de donner sont tout ce que nous avons pu nous procurer sur la musique ancienne et moderne des Arabes.

Addition à ce qui concerne la musique des Arabes, par M. Fétis.

M. Stafford a cru ne pouvoir prendre de meilleur guide que les récits des voyageurs pour la musique orientale; mais la plupart de ces voyageurs avaient peu de notions de l'art; et dans leur ignorance des termes techniques, ils ont donné des descriptions inexactes et

(1) Tous ces détails donnés par M. Burckhardt sont erronés; il n'y a rien de semblable chez les Arabes; ils ne connaissent ni l'orgue ni l'harmonie. F.

contradictoires. J'ai déjà dit qu'il est fâcheux que M. Stafford n'ait pas connu le travail complet de M. Villoteau sur cette matière; je crois devoir suppléer ici à ce qui manque dans les détails fournis par l'auteur de cette histoire abrégée sur la musique des Arabes.

On a vu (page 73) que le système musical de ce peuple admet des intervalles plus petits que ceux de la musique européenne; il résulte de là que l'oreille d'un Français, d'un Italien ou d'un Allemand ne peut apprécier qu'avec difficulté la justesse de ces intervalles, et que les mélodies où ils sont employés ont un caractère vague et indéterminé qui, au premier aspect, ressemble à une sorte de miaulement. Au reste, comme tous les peuples de l'Orient, les Arabes sont prodigues d'ornemens dans leur chant. Ce sont des *appogiatures*, des *trilles*, des *groupes*, des *mordans* répétés sans cesse, et qui, dans les petits intervalles de la musique arabe, ressemblent à une glissade continuelle d'un son à l'autre.

La manière dont les auteurs arabes expliquent le système de leur musique est fort énigmatique, parce que l'habitude qu'ils ont de se servir d'un langage figuré ne les abandonne même pas lorsqu'il s'agit de choses positives; ainsi l'un de ces auteurs a intitulé son livre: *L'Arbre couvert de fleurs dont les calices renferment les principes de l'art musical*. Tout le reste de l'ouvrage est dans ce goût. De là, la difficulté de bien comprendre les explications qu'on y trouve. Cependant, en résumé, on y voit que le système général des sons de la musique arabe se divise en diverses sortes de

gammes qu'on nomme *circulations;* que les circulations se composent suivant de certaines formes ou modes qu'on appelle *magâmât*, et que ceux-ci sont au nombre de douze principaux qui correspondent aux douze signes du zodiaque. On les désigne par les noms de *rast*, *zenklâ*, *o'châq*, *e'raq*, *hogâz*, *abouseylyk*, *zyrafkend*, *rahâony*, *bouzourk*, *isfahân*, *hoseyny* et *nâoua*.

Le génie oriental se retrouve jusque dans les moindres détails de ce système: on peut en juger par les qualités que l'auteur cité précédemment attribue à chacun de ces modes. Voici la traduction de ses paroles:

« Le rast, le zenklâ et l'o'châq sont d'un tempéra-« ment chaud et sec : ils répondent à l'élément du feu « et à l'humeur de la bile ; en particulier, le rast ap-« partient au signe du bélier, le zenklâ à celui du lion, « l'ô'châq à celui du sagittaire. Le'raq; l'hogâz et l'a-« bouseylyk ont le tempérament chaud et humide ; ils « correspondent à l'élément de l'air et à l'humeur du « sang : l'e'raq appartient aux gémeaux, l'hôgaz à la « balance, et l'abouseylyk au verseau. Le zyrafkend, « le rahâony et le bousourk ont le tempérament froid « et humide, et répondent à l'élément de l'eau et à « l'humeur du flegme : le zyrafkend appartient à l'écre-« visse, le rahâony au scorpion, et le bouzourk aux « poissons. L'isfâhan, l'hosseyny et le nâoua ont le « tempérament froid et sec; ils répondent à l'élément « terreux (poudreux) et à l'humeur noire, et l'isfâhan « appartient au signe du taureau, l'hosseyny à la « Vierge, et le nâoua au capricorne. »

Les règles de la mélodie des Arabes sont beaucoup

plus difficiles que chez aucun autre peuple. Telle en est la complication qu'il n'y a point de maître de musique qui ose se flatter de les posséder entièrement. La plupart des écrivains sur cet art ne peuvent même déguiser leur ignorance en beaucoup de choses. Celui que j'ai cité précédemment, voulant expliquer les règles de la mélodie dans chaque mode, et ne sachant comment s'y prendre pour le mode isfâhan, se contente de dire : « *Quant à l'isfâhan*, Dieu le sait » ; et il termine ainsi brusquement son livre. Au reste, ces règles si compliquées se réduisent à indiquer la disposition des tons, des demi-tons et des tiers de ton dans chaque gamme ; mais ces gammes étant au nombre de *quatre-vingt quatre*, on conçoit qu'il faut beaucoup de temps et d'étude pour en acquérir une connaissance complète. Quant à l'expression et à la multitude d'ornemens qu'on introduit dans la mélodie arabe, tout cela est confié à la tradition, et il ne pourrait en être autrement, car les Arabes n'ont point de notation musicale.

Les prières des Arabes, comme celles de tous les peuples musulmans, se chantent plutôt qu'elles ne se récitent. Ce chant est une sorte de déclamation oratoire très accentuée.

Les instrumens de musique des Arabes se divisent en trois classes principales comme ceux des peuples de l'Europe, c'est-à-dire en instrumens à cordes, à vent et de percussion.

Les instrumens à cordes sont de deux espèces ; les cordes de ceux de la première se pincent ou se jouent avec un plectre d'écaille de tortue ; les autres se jouent avec un archet.

Le plus important des instrumens à cordes pincées est l'*e'oud*. C'est ce même instrument qui, transporté en Europe dans le moyen-âge par les croisés, est devenu le *luth*. Les Arabes attachent à l'e'oud une idée de perfection; c'est en effet l'instrument le meilleur qu'ils possèdent. Sa forme ne peut être comparée qu'à celle d'une poire coupée par le milieu avec un long manche. Ce manche est divisé en treize parties ou cases par des filets qui indiquent la position des doigts pour former les intonations sur chaque corde. Les cordes sont doubles pour chaque note et sont au nombre de quatorze. Leur accord, fort singulier, ne donne que l'étendue d'une octave. On les pince avec une plume d'aigle taillée et arrondie par le bout.

Après le luth se présentent les *tanbours*, espèce de mandolines de diverses dimensions. Ces tanbours sont montés de cordes de métal qui se frappent avec un plectre en écaille. Le premier de ces instrumens est le *tanbour-kebyr-tourky*, ou grande mandoline. Sa partie inférieure est bombée et un peu plus qu'hémisphérique; la table d'harmonie est plate. Les cordes, au nombre de huit, accordées deux par deux à l'octave et à l'unisson, renferment une octave et une quarte à vide, et donnent une échelle totale de deux octaves et demie.

La seconde espèce de tanbour est le *tanbour-charqy* (mandoline orientale). Sa longueur totale est d'un mètre cent vingt-six millimètres. Il est monté de trois cordes doubles, dont deux en laiton et la troisième en acier. L'étendue totale de ses intonations est de deux octaves et une quarte. On frappe les cordes avec un plectre.

On donne le nom de *tanbour bouzourk* à une grande mandoline qui paraît être originaire de la Perse. Elle est montée de six cordes dont trois (en laiton) servent pour une seule note, deux (en acier) pour une autre note accordée un demi-ton plus haut, et la dernière (aussi en acier), donne une troisième note à une quinte inférieure de la seconde. L'étendue totale de cet instrument est de deux octaves et demie.

Le tanbour *baghlamah* (ou *mandoline d'enfant*) ne diffère du tanbour bouzourk que par la petitesse de ses dimensions. Son étendue totale n'est que de deux octaves. Il est un autre sorte de petite mandoline qu'on appelle *tanbour boulgkâry*. Elle est excessivement ornée et appartient originairement à l'Asie. Elle est montée de quatre cordes de métal, dont deux simples et une double. Son étendue totale est de deux octaves.

Les instrumens à archet des Arabes sont les diverses espèces de *kemângeh* ou violes, et le *rebab*. Les kemângeh sont de plusieurs sortes. La première est la *kemângeh-roumy*, qui est montée de six cordes de boyaux et de six cordes de laiton. On ne joue avec l'archet que sur les cordes de boyaux qui sont accordées par quartes, à l'exception de la troisième et de la quatrième qui sont à la tierce l'une de l'autre. Les cordes de laiton sont passées sous le manche, et résonnent à vide harmoniquement, à la manière de l'ancienne *viole d'amour* des Européens. On trouve des *kemângeh roumy* de plusieurs proportions; mais en général elles ont la taille du violon ou de l'alto.

Les autres kemângeh ne sont montées que de deux cordes. L'une est la *kemângeh a'gouz*. Sa construction

est fort originale; son manche est cylindrique du côté des cordes, et sa table d'harmonie, au lieu d'être en bois, consiste uniquement dans une peau de *bayâd* ou de requin collée sur les bords d'une noix de coco qui forme le corps de l'instrument. Celui-ci est porté sur un pied ou tige en fer qui traverse la noix de coco, et qui est fiché dans l'extrémité du manche. Les deux cordes sont accordées à la quarte, et donnent une étendue totale de deux octaves et une quarte. La *kemângeh farkh* ne diffère de la kemângeh-a'gouz que par son accord, qui est d'une quarte plus élevé.

Le *rebab* est en quelque sorte la basse des instrumens à archet. Sa forme est celle d'un trapèze dont le sommet est parallèle à sa base et dont les deux côtés sont égaux. Il y a des rebab montés de deux cordes, et d'autres où il n'y en a qu'une seule. On ne peut faire sur ceux-ci que six notes qui forment une sixte mineure.

Les Arabes ont deux instrumens qui paraissent être l'origine du clavecin et de l'épinette, et qui sont semblables au *tympanon* qu'on entend encore quelquefois dans les rues des grandes villes de l'Europe. Ces instrumens sont le *qânon* et le *santir*. Le qânon est une caisse sonore en bois dont la forme est un trapèze; il est surmonté d'une table sonore. A l'un des côtés sont soixante-quinze chevilles pour soixante-quinze cordes de boyaux; elles sont rangées trois par trois sur vingt-cinq rangs. Ces cordes sont appuyées sur un chevalet. On les joue avec deux plectres en écaille qui sont fixés à l'index de chaque main au moyen de dés en fer. L'étendue totale du qânon est de trois octaves et une quarte.

Le *santir* est fait à peu près dans la forme du qânon. Les cordes sont en métal. On les frappe avec de petites baguettes comme le timpanon européen.

Parmi les instrumens à vent des Arabes, on remarque d'abord un grand hautbois nommé *zamr* ou *zournâ*. Il y a trois sortes de *zamr*; le grand, le moyen et le petit. Le grand se nomme *gabâ zournâ*, le moyen simplement *zamr*, et le petit *zamr-el-soghayr*. Le zamr est un tube percé de sept trous sur le devant et d'un seul sur le derrière. On en tire deux octaves et une tierce en faisant octavier l'instrument pour les sons aigus. Le zamr moyen est d'une quarte plus aigu que le grand zamr, et le petit est plus élevé que celui-ci d'une octave. On les joue tous trois avec une anche.

L'*e'râquieh* est un instrument qui appartient aussi à la classe du hautbois, mais sa forme est toute arabe. Sa partie supérieure est renflée; le corps est cylindrique et mince et il est terminé par une espèce de pavillon comme les clarinettes. Cet instrument est d'une quinte plus grave que le second zamr, et ressemble à la clarinette, sauf cette différence qu'il est divisé par tiers de tons. On le joue avec une anche.

Les flûtes arabes sont de trois sortes; ce sont le *nay*, le *souffârah* et l'*arghoul*.

Le *nay* se divise en une multitude d'espèces. On en compte au moins quinze différentes. Les uns sont percés de six trous par-devant et d'un seul par-derrière; les autres ont huit trous, d'autres davantage. Chacune de ces flûtes est destinée à un ton particulier. On les joue avec une embouchure semblable à celle des flageolets. Leur étendue est en général d'une octave et demie.

Le *souffârah* est plus aigu que le nay ; c'est à proprement parler le flageolet arabe. Il est percé de six trous ; son étendue est de deux octaves.

L'*arghoul* est une flûte à deux tuyaux inégaux. Le plus petit des deux tuyaux est percé de six trous ; le grand est quelquefois percé de quatre trous, quelquefois de trois et même de deux. Il y a trois espèces d'arghoul qui diffèrent par leur élévation et leur étendue.

On trouve aussi parmi les Arabes un instrument du genre des cornemuses nommé *zouggarah*. Il est composé d'une peau de bouc et de trois bouts de roseaux percés chacun de quatre trous qui donnent quatre sons différens chacun.

On trouve chez les Arabes une grande trompette nommée *nefyr*, instrument fort bruyant et dont on se sert en beaucoup d'occasions. On en tire ordinairement des sons aigus et criards.

Les instrumens de percussion sont en grand nombre chez les Arabes. Les uns, comme les cymbales, les crotales et les castagnettes d'airain dont se servent les danseuses, sont sonores ; les autres, comme les tambours de basque, sont à la fois bruyans et sonores ; les derniers, comme les gros tambours et les tymbales, sont simplement bruyans. Il y a dans tous les corps de musique militaire de ce peuple un grand luxe d'instrumens de cette espèce ; il serait trop long de les détailler. Je crois au reste que ces renseignemens suffisent pour donner une idée juste de la musique des Arabes.

CHAPITRE VIII.

Musique orientale. — Musique des Hébreux.

Les matériaux que nous possédons pour écrire l'histoire de la musique des Juifs sont irrécusables, car ils nous sont fournis par l'Écriture-Sainte. La première trace qu'on y découvre de l'existence de cette science, tant vocale qu'instrumentale, après le déluge, est le passage que nous avons cité au commencement de ce livre, lorsque Laban reproche à Jacob de l'avoir quitté sans l'en prévenir : « Pourquoi, lui dit-il, m'avoir quitté secrètement? si tu m'avais prévenu, j'aurais pu te faire accompagner par des tambourins, des harpes et des chants joyeux (Age du monde 2265, avant J.-C. 1739). » Laban toutefois étant Syrien, cette mention accidentelle est peut-être plus relative à la musique de la Syrie qu'à celle des Juifs. Après ce passage on ne trouve plus rien dans les livres saints qui ait rapport à l'art musical jusqu'à la sortie de l'Égypte et la destruction de l'armée de Pharaon. A cette occasion, Moïse composa cette ode sublime, le premier spécimen de poésie épique qui se trouve dans le 15e chapitre de l'exode. Il y exalte la grandeur du pouvoir de Dieu, déployée dans la victoire signalée qu'il vient de remporter pour son peuple, et sa bonté infinie pour Israël. Il paraît qu'en exécutant cette ode les Israélites étaient divisés en deux grands chœurs. Moïse et Aaron étaient à la tête des hommes,

et Marie conduisait les femmes (1). Après que les premiers avaient chanté le cantique, il paraît que le second chœur répétait la première stance en dansant et s'accompagnant avec le tambourin.

Postérieurement à cette époque, il est très souvent question de musique dans l'histoire sainte, comme faisant partie des cérémonies religieuses des Juifs; quel qu'ait été d'ailleurs le genre de cette musique, nous devons présumer qu'elle tirait son origine de l'Égypte. Saint Étienne, plaidant devant les Juifs, dit « que Moïse possédait toute la sagesse et toutes les connaissances des Egyptiens (2) », et nous sommes informés par Clément d'Alexandrie qu'il fut instruit par les Égyptiens dans toutes les sciences libérales, et surtout dans la médecine et la musique (3). Il n'est point douteux qu'il n'ait fait part de ses connaissances au peuple qu'il gouvernait, et que la musique, qui avait été premièrement appliquée aux cérémonies religieuses et militaires, ne se soit bientôt répandue généralement parmi le peuple d'Israël.

(1) D'après les expressions employées dans l'Écriture-Sainte, il est évident que la musique n'était point une invention nouvelle et qu'elle n'était point consacrée à un usage exclusif. Il y est dit: « Et Marie la prophétesse, sœur d'Aaron, prit un tambour dans ses mains, et toutes les femmes la suivirent avec des tambours et des flûtes. » Exode, XV, 20. Si cette musique avait été une innovation, *toutes les femmes* n'auraient pas su jouer du tambour. Cet instrument était le même que le tambourin ou tympanum dont on se sert aujourd'hui dans l'Orient, et paraît être absolument semblable à notre tambourin moderne.

(2) Actes, VII, 22.

(3) Stromat., lib. I.

D'après l'opinion de M. Nathan (1), le récitatif des Grecs et des Romains dérivait des Juifs, chez qui il était en usage dans le temps des patriarches. Leur chant ou récitatif était alors, comme il l'est encore aujourd'hui, uni à leurs cérémonies religieuses, et ils chantaient toute la Bible sur une espèce de récitatif qu'ils avaient appris de Moïse.

La musique vocale et instrumentale fut perfectionnée par David. Son génie et son goût pour cet art, et le grand nombre de musiciens attachés par lui à l'exécution du rite religieux, ne pouvaient manquer d'augmenter son influence et ses progrès (2). Nous voyons dans la Bible que David et la maison d'Israël jouèrent devant le Seigneur sur toutes sortes d'instrumens faits de bois de fer, tels que des harpes, des psaltérium, des tambourins, des cornets et des cymbales (3). Voyant que les lévites étaient nombreux et n'étaient plus employés comme auparavant à porter les accessoires de l'Arche sainte, fixée alors à Jérusalem, David en choisit quatre mille pour célébrer le Seigneur par leurs chants et par le son de leurs instrumens (4). Le nombre de ceux qui étaient instruits et habiles dans le chant était de quarante-huit. Asaph, Heman et Jeduthum étaient chefs de la musique de l'Arche sainte sous David. Asaph avait quatre fils, Jeduthun six, et Heman quatorze:

(1) Essais sur l'histoire et la théorie de la musique, p. 42.

(2) Burney, Histoire de la musique, I, 233.

(3) Sam. VI, 5. Dans toutes les versions de l'écriture ces instrumens reçoivent des noms différens; dans le syriaque ils sont appelés cythare, psaltérium, cymbales et sistres.

(4) 7 Chron. XXIII, 5.

ces vingt-quatre fils de ces trois grands maîtres avaient les quatre mille lévites rangés autour d'eux, devant l'autel du sacrifice. Ceux de la famille de Kohath étaient dans le milieu, ceux de Mérari sur la gauche, et ceux de Gershom sur la droite.

Le roi avait aussi sa musique particulière. Asaph était chef de la musique du roi David, et les femmes formaient une partie du chœur destiné à contribuer aux plaisirs du souverain d'Israël.

Salomon, fils et successeur de David, encouragea la musique. On dit qu'il composa trois mille paraboles, et que ses chants étaient au nombre de cinq mille (1); lui-même nous apprend qu'il s'attacha des chanteurs et des chanteuses aussi bien que des joueurs d'instrumens de toute espèce; la musique faisant les délices des fils des hommes (2). Josèphe nous apprend que le nombre de musiciens employé par ce prince à la consécration du temple s'élevait à *deux cent mille;* mais on peut considérer cette assertion comme une des exagérations de cet historien.

Selon toute apparence, les femmes chantaient aussi dans le temple. Elles étaient en général filles des lévites; le neuvième psaume est adressé à Benaiah, chef du chœur des jeunes femmes qui chantaient dans le service divin.

La musique qu'on exécutait dans le temple était probablement dans le genre diatonique; d'après le rapport des historiens elle produisait un effet imposant. La cap-

(1) 1 Rois, IV, 32.

(2) Ecclés. II, 8.

tivité des Juifs à Babylone en fit disparaître toutes les traces pendant quelque temps ; mais Esdras et Néhémie rétablirent le service divin dans toute sa pompe. On vit de nouveau les prêtres dans leur saint appareil avec des trompettes, et les lévites, les fils d'Asaph, avec des cymbales célébrer le Seigneur d'après les règles prescrites par David et chanter en chœur ses louanges (1). Judas Macchabée, après avoir purgé le temple des abominations des Syriens, célébra avec la même solennité la dédicace d'un nouvel autel, et Josèphe nous informe que l'usage de la musique sacrée y fut continué jusqu'à la destruction de l'édifice.

Les Hébreux attribuaient leurs succès dans les combats à l'ardeur qu'inspirait à leurs troupes le son des trompettes; ils avaient aussi des chanteurs dont l'emploi était de marcher à la tête des armées (2). Les prophètes se servaient de la musique en prononçant leurs prophéties (3), et les prêtres étaient musiciens héréditairement et par obligation. Josèphe rapporte que les cérémonies funèbres de ce peuple étaient toujours accompagnées de musique, et que dans ces occasions le nombre de joueurs de flûtes qui suivaient les convois s'élevait quelquefois à plusieurs centaines. La réunion des hôtes conviés à ces sortes de fêtes durait souvent plusieurs jours. Outre les joueurs de flûtes, on louait des femmes pour pleurer; les plus pauvres Israélites n'engageaient pas moins de deux joueurs de flûte

(1) Esdras, III, 10, 11.

(2) 2 Chron. XX, 21.

(3) 2 Rois, III, 15.

et une pleureuse; celui qui était riche proportionnait sa dépense à sa fortune et à son rang.

Le D. Burney remarque que tout ce qui a été recueilli jusqu'ici relativement à la musique des Hébreux prouve que cet art a été cultivé par ce peuple depuis sa fuite d'Égypte jusqu'au moment où il a cessé d'être compté parmi les nations; mais qu'il est absolument impossible de déterminer ce qu'était cette musique dont ils étaient si épris (1), car les Juifs n'avaient point de notation musicale. Le chant dont ils se servaient dans les cérémonies religieuses s'est transmis de génération en génération par la seule tradition, excepté celui de la Bible pour lequel ils ont eu une notation vers l'an 1300.

Dans ses Essais sur la théorie et l'histoire de la musique, M. Nathan rapporte, d'après Rabbi Schelemot-Jarchi, que, lorsque Moïse reçut la loi sur le mont Sinaï, elle lui fut donnée en chantant et au son de la trompette. Il fut en conséquence défendu aux Juifs de réciter la Bible d'une autre manière que de celle dont ils l'avaient entendu réciter ou chanter par Moïse (2). Ce chant s'est transmis fidèlement jusqu'au cinquième siècle. Rabbi Aaron Ben Aser inventa alors de certains caractères pour représenter l'accent donné à chaque mot, au moyen desquels cet espèce de récitatif original s'est conservé jusqu'à nos jours.

Ces caractères singuliers, ou pour mieux dire ces abréviations, sont au nombre de vingt-sept; chacun

(1) Histoire de la musique, vol. I, p. 254.

(2) Essais sur l'histoire et la théorie de la musique, par Nathan, p. 42.

exprime trois, quatre, cinq et même un plus grand nombre de nos notes modernes, formant des phrases longues ou courtes plus ou moins complètes qui ont de l'analogie avec nos fioritures modernes. Ces abréviations sont placées sous les mots de la Bible; et pour que le lecteur ne puisse pas se tromper dans la véritable expression, on apporte le plus grand soin à ce quelles se trouvent précisément sous la lettre qui doit être accentuée dans chaque mot, de manière qu'un enfant même puisse chanter avec l'expression nécessaire.

Depuis qu'ils ont été dispersés, les Juifs se sont interdit l'usage des instrumens, mais selon M. Nathan ils ont scrupuleusement conservé leurs anciennes mélodies qu'ils se sont léguées de génération en génération.

La musique accompagne toujours leurs prières; chacune de celles qu'ils adressent à Dieu dans leurs dévotions publiques ou privées est exprimée sur une espèce de chant qui ressemble au récitatif. Ils considèrent comme si puissant le charme de la voix, pour donner de la force à leurs paroles et rendre leurs prières agréables à Dieu, que lorsque un jeune garçon commence à apprendre le Gemanah, la première question que le rabbin adresse aux parens est celle-ci : *Ce garçon a-t-il une bonne voix?* et le plus grand éloge qu'il puisse faire de son élève est de dire : *Il lit avec l'accent juste.*

M. Nathan, avec un sentiment national bien pardonnable, termine son esquisse sur la musique des Juifs en disant qu'il est prouvé d'une manière authentique par l'histoire sacrée et profane que les Juifs, dans le temps de David et de Salomon, étaient célèbres pour leur ha-

bileté dans le chant et qu'ils l'étaient également *lorsqu'ils tenaient leurs harpes sur les eaux de Babylone.* Depuis cette époque l'histoire fournit peu de choses relatives à ce peuple. Il est facile toutefois d'imaginer quel a pu être leur talent dans l'art du chant, car on rencontre tous les jours des Juifs pauvres qui, n'ayant pu recevoir aucune éducation musicale, possèdent cependant une flexibilité naturelle dans la voix et une délicatesse d'oreille qui les guide à merveille. Les amateurs qui ont entendu avec délices le doux chant de Léoni, les accens imposans de Braham et les charmantes ballades de madame Bland, certifieront que le genie du chant ne les a point abandonnés (1).

Quelques écrivains, moins favorables aux Juifs, déprécient le caractère de leur musique. Il participait, disent-ils, de la nature de leur langue, qui, étant presque entièrement dépourvue de voyelles, est dure et dissonante, et ne semble pas pouvoir s'adapter à des sons mélodieux. Cependant, si nous devons juger de la puissance de la musique de ce peuple par les effets magiques qu'elle produisit sur Saül (2) dans ses accès de mélancolie, et par le secours qu'elle offrait aux inspirations des prophètes (3), nous avouerons qu'elle était plus énergique et plus touchante que la nôtre. Au reste, il ne serait pas étonnant qu'elle fût parvenue à un haut degré de perfection, puisque depuis le temps de Moïse elle a été constamment en usage dans les

(1) Essais sur l'histoire et la théorie de la musique par Nathan, pag. 44 et 45.

(2) 1 Samuel, XVI. 23; XIX. 9.

(3) 2 Rois, III, 15.

cérémonies religieuses et civiles, dans les fêtes publiques et particulières, et même dans les pompes funèbres (1).

Il n'y a point de sujet dans l'Écriture-Sainte, comme l'observe avec justesse le P. Calmet, qui ait été si peu compris que la nature des instrumens de musique des Hébreux. Les traducteurs de la Bible diffèrent tous sur les noms appliqués aux instrumens dans cet ouvrage, et les rabbins eux-mêmes n'en savent pas plus sur cette matière que ceux qui sont moins familiarisés avec l'histoire des Juifs. Ils ne comptent pas moins de trente-quatre instrumens différens en usage chez les Hébreux, parce qu'ils supposent que les titres de plusieurs psaumes comme : *michtau*, *sigaiou*, *shemineth*, etc., indiquent le nom des instrumens avec lesquels on les accompagnait. Toutefois nous ne devons point ajouter foi à cette assertion.

Mersenne, et après lui Kircher, ont à la vérité entrepris de donner la description de ces instrumens. Ce dernier a, dit-il, puisé ses renseignemens dans les écrits des rabbins et des commentateurs du Talmud; mais ce sont de mauvaises autorités. Nous avons cru bien faire en ne donnant ici qu'une notice abrégée de ce que nous avons pensé être la description la plus exacte des différens instrumens mentionnés dans l'Écriture-Sainte.

La descente du Seigneur sur le mont Sinaï se fit, dit-on, au son de la trompette (2); le P. Martini croit que cet instrument était le buccin, fait d'une corne de

(1) Analyse de l'histoire universelle, par Aspin, vol. I, p. 762.

(2) Exode, XIX. 13, 16, 19.

bélier (ou de quelque autre animal, car la corne de bélier n'est pas creuse) et qui a été tiré de l'Égypte. Dieu ordonna ensuite à Moïse de faire deux trompettes d'argent pour appeler le peuple. Depuis cette époque ces instrumens furent faits en métal; leur forme était à peu près celle de la trompette moderne. La *tuba*, appelée par les Hébreux *trompette du Jubilé*, était faite aussi en métal; elle ressemblait à ces longues cornes d'une forme conique dont se servaient autrefois les cochers des voitures publiques. Les trompettes de Moïse et de Salomon sont appelées *chatsotseroth* (1); la trompette de jubilé, *shopheroth;* lorsque ces deux mots se trouvent ensemble, les traducteurs rendent le premier par *cornet* et le second par *hautbois* (2). Quant à l'instrument qui dans la version de la Bible est appelé *orgue* (le nom hébreu est dérivé d'un mot qui signifie *délicieux*), l'opinion la plus probable est qu'il était d'abord semblable à ce que nous nommons aujourd'hui flûte de Pan, et qu'il s'est successivement perfectionné. Mais il est néanmoins impossible de dire exactement quelle était sa forme.

Le *nablum*, *psalterium* ou *psaunclerium* (car ces trois noms paraissent signifier la même chose) était, selon quelques écrivains Juifs, un instrument du genre de la cornemuse. Cependant Josèphe en parle comme ayant douze cordes, et Kircher, dans sa *Musurgia*, le représente comme ressemblant au psalté-

(1) Nombres X, 2. XXXI, 6; 2 Rois, IX. 14; XII, 13; I Chron. XIII, 8.

(2) Psaumes, XCVIII, 6.

rium moderne. Quand on le jouait, dit-il, on le posait à plat et on le frappait avec un plectrum ou on le touchait avec les doigts. Il était, à ce qu'il paraît, creux dans la partie supérieure; on le frappait près de la base. Le *hazur*, ou instrument à dix cordes, dont la forme était triangulaire, était au contraire creux en bas, et on le jouait en haut.

Le *ciunas* avait quelquefois six cordes et quelquefois neuf qui étaient tendues sur un corps sonore creux. On le jouait de haut en bas avec un petit archet, ou avec un plectre, ou même avec les doigts. La *sambuque* ressemblait, à ce que l'on croit, au psaltérium moderne.

Il est parlé d'un instrument nommé *shalishine* (1). Les Septante traduisent ce mot par *cymbale* et saint Jérôme par *sistre. Shalishine* indique que c'était un instrument à trois côtés, ou triangulaire; c'était peut-être cet ancien triangle portant sur chacun de ses côtés plusieurs anneaux qu'on frappait avec une baguette. *Mezilathaine* est encore un mot appliqué à un instrument de musique; selon quelques traducteurs il signifie une cymbale, et selon d'autres de petites cloches.

La flûte funéraire était un tube long et mince qui s'élargissait insensiblement vers la partie inférieure. On trouve dans l'*Admiranda Romanarum* une estampe qui représente les funérailles d'Hector, tirée d'un ancien autel de Palmyre. Une femme qui tient une de ces flûtes conduit la marche. Cet instrument est si long

(1) Samuel, XVIII, 6.

qu'il descend jusqu'à terre. D'après les rapports qui existaient entre les Palmyriens et les Juifs, on peut conjecturer que la flûte funéraire dont il s'agit et celle des Juifs étaient du même genre.

La cornemuse, très grossièrement construite, puisqu'elle consistait simplement en un roseau introduit dans une peau de mouton ou de chèvre, était en usage dans l'Orient au temps de Niebuhr. Il est probable que cet instrument était connu aussi des Hébreux.

Les tambours étaient en usage chez ce peuple; mais il est difficile d'assurer si c'était le grand tambour ou les petites timbales de l'Orient. Il paraît cependant vraisemblable que c'étaient ces dernières dont on se servait habituellement.

Nous venons de rapporter tout ce qui offre quelque probabilité sur la nature des instrumens des Hébreux; on pourrait sans doute s'étendre davantage sur ce sujet; mais il est inutile de se hasarder dans des conjectures qu'il serait impossible de vérifier.

CHAPITRE IX.



Musique orientale. — Musique des Birmans, des Siamois, et des Singalèses.

Les Birmans aiment beaucoup la musique et la poésie. Ils ont des corps de musique militaire composés de tambours, de *gongs* et de morceaux de bambou de différentes longueurs qui, étant frappés avec un bâton court, rendent un son qui ressemble à celui du piano. On dit que cette musique, exécutée la nuit sur l'eau, produit un effet qui n'est pas dépourvu d'agrément.

Cependant la musique des Birmans est généralement discordante lorsqu'on l'écoute de près, à l'exception de quelques airs qu'ils chantent en s'accompagnant sur le *patola*, instrument que nous décrirons tout à l'heure. De même que les Chinois, ils ont peu de goût pour la musique européenne; un excellent corps de musique militaire anglaise joua devant eux quelques-unes des meilleures compositions de Rossini qu'ils écoutèrent avec une indifférence absolue.

Les Birmans aiment particulièrement le chant, et ils ont quelques airs qui ne sont pas dénués de mérite. Le plus remarquable est leur chant marin de guerre ; il commence par une espèce de récitatif chanté par le chef du chant : tous les bateliers s'unissent ensuite à lui en chœur en marquant la mesure avec leurs rames. Ils ont aussi des chants harmonisés qui sont assez bien exécutés, surtout par les femmes.

Les instrumens de musique des Birmans sont nombreux. Le colonel Miles leur en a pris quelques-uns dans la dernière guerre; il les a apportés en Angleterre, et ils ont été exposés en public dans l'établissement connu sous le nom de *Egyptian hall*. On y voyait: 1° le *patola* ou guitare qui a la forme bizarre de l'alligator; 2° le *soum* ou harpe; 3° le *turr* ou violon, qui ressemble beaucoup au violon européen, mais qui est sculpté et orné avec plus de soin; 4° un instrument du genre du hautbois, mais qui a un pavillon comme la trompette ordinaire; 5° le *tam-tam* ou tambour indien; 6° l'*harmonica*, qui a la forme d'un bateau creux avec des barres de métal qui sont posées transversalement: il est accordé selon notre échelle mineure; 7° une réunion de seize *gongs* suspendus par deux bambous, et accordés comme notre échelle diatonique: on joue cet instrument en frappant sur les gongs avec un petit marteau; 8° un *gong* fait en métal, très mince, qui rend un son plus doux que celui que produisent ordinairement ces horribles instrumens; 9° des cymbales; 10° des flûtes ou fifres; le onzième était décrit de la manière suivante dans le catalogue qu'on vendait aux curieux: « Triangle de métal qui a sept pouces de haut, un demi-pouce de largeur et quatre d'épaisseur. L'analyse a fait voir que ce métal était composé d'argent, de cuivre et de métal de cloche. Il est d'un usage et d'une origine sacrée. Le hasard le mit dans les mains du colonel Miles. A la prise de Tavoy, le grand-prêtre, guerrier vaillant et actif, fut fait prisonnier avec le vice-roi et le second commandant: les deux derniers furent renfermés, mais le grand-prêtre reçut im-

médiatement sa liberté. En témoignage de sa reconnaissance pour cette faveur inattendue, il prit lui-même cet instrument considéré comme un talisman, et le donna au colonel comme ce qu'il pouvait lui offrir de plus précieux. Lorsqu'on le frappait, tous ceux qui l'entendaient, quels qu'ils fussent, devaient se prosterner la face contre terre en signe de soumission. Cet instrument possède une grande puissance de son, et le brillant éclat de ses vibrations le rend supérieur aux instrumens de percussion connus en Europe. »

Les Birmans ont encore un instrument du genre de la harpe que les écrivains désignent sous le nom de *chat*. Il a la forme d'un de ces animaux, assis, les pattes ployées sous lui, et la queue ramenée en demi-cercle sur son dos. C'est là que les cordes sont attachées. Il y en a ordinairement douze ou treize, et en supposant que la plus basse soit *ré*, l'échelle ne s'élève pas comme la nôtre par tons et demi-tons : *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, etc. ; mais de la manière suivante : première corde, *ré*; deuxième *fa*; troisième *la*; la quatrième recommence avec *sol*, et les deux suivantes sont *si* et *ré*; la septième est *ut*, la huitième *mi*, la neuvième *sol*, et ainsi de suite. Les autres instrumens à cordes concertent avec celui-là, et les Birmans forment une basse à leur musique concertante au moyen d'un instrument de forme circulaire appelé *boandah*. Il consiste en une réunion de tambours de différens diamètres que le musicien frappe avec violence.

Les Siamois paraissent avoir fait plus de progrès dans la musique que les autres nations de l'Asie. Ils l'aiment beaucoup, et leurs mélodies, généralement vives et

brillantes, ne sont pas dépourvues de charme, même pour l'oreille cultivée d'un Européen. Leurs instrumens, disent-ils, et même une partie de leur musique dérivent du Birman, de Pégu ou de la Chine, et cependant ces nations considèrent les Siamois comme plus habiles qu'eux en musique et leur attribuent l'invention de leurs principaux instrumens. Il y a beaucoup de douceur, d'agrément et de simplicité dans la musique des Siamois; elle diffère de celle des autres nations orientales barbares en ce qu'elle est en général dans le mode mineur. M. Crawfurd assure que la plupart de leurs mélodies ressemble à la musique des Écossais et des Irlandais. L'oreille n'est point choquée par des sons durs et criards, ni par des transitions trop subites. Le but des musiciens siamois est de toucher l'ame, d'intéresser l'esprit et d'exciter les passions; pour y parvenir, ils ont plusieurs espèces d'airs qu'ils emploient selon l'effet qu'ils cherchent à produire. Leurs morceaux de musique sont en très grand nombre; un musicien assez instruit qui jouait devant M. Finlayson lui dit qu'il en connaissait cent cinquante (1).

Les principaux instrumens de ce peuple sont : une flûte semblable au flageolet appelé *klani*. Le *tak-kay*, ainsi nommé de sa ressemblance avec un *lézard*. Il est fait de bois dur, garni tout autour en nacre de perle. Le corps est creux et par-derrière se trouvent trois ouvertures sonores. Trois cordes, une de fil de cuivre et les deux autres en soie, sont tendues sur l'instrument d'un bout à l'autre; elles sont accordées au moyen de

(1) Mission à Siam et à Huè.

longues chevilles ; l'exécutant appuie sa main gauche sur les cordes et les frappe avec le bout des doigts de la main droite. Le *kong-nong* est composé d'une série de petites cymbales de diverses grandeurs, suspendues horizontalement dans un châssis de bambou formant un segment d'un cercle. Cet instrument est ordinairement accompagné par un autre appelé *bran-nan*, fait de barres de bois poli d'environ un pied de long et d'un pouce de large, placées l'une à côté de l'autre et disposées de manière à former un arc dont la partie convexe est tournée vers le bas. Ces deux instrumens se frappent avec un petit maillet.

Un orchestre siamois, selon M. Crawfurd, se compose d'au moins dix instrumens. Celui qui occupe le premier rang a la forme d'un demi-cercle dans lequel l'exécutant est assis, tenant deux petits marteaux dans les mains avec lesquels il frappe des espèces de vases renversés, en airain. Le second est un instrument du même genre et fait du même métal, mais d'une moindre capacité et dans la forme d'un bateau. Le troisième est un violon à trois cordes ; le quatrième une guitare à quatre cordes qui se joue avec un morceau de bois attaché au doigt ; le cinquième une flûte, et le sixième un flageolet. A ces instrumens on en ajoute souvent un autre qui a quatre cordes et qui ressemble aussi à un bateau ; l'orchestre est enfin complété avec un tambour, des cymbales et des castagnettes (1).

On trouve dans les Recherches asiatiques (2) quelques détails sur la musique de l'île de Ceylan. Elle pa-

(1) Crawfurd. *Siam et la Cochinchine.*

(2) Vol. III, p. 436.

raît y être cultivée depuis long-temps et avec succès. Dans quelques livres anciens en langue pali on trouve plusieurs morceaux de musique composés d'une manière régulière. La gamme s'appelait *septa sonere*. On n'avait pas de signes particuliers pour les notes. Cette musique notée étant aujourd'hui presque entièrement oubliée, il n'est pas possible de savoir comment les habitans de l'île de Ceylan distinguaient les demi-tons, les durées, la mesure, etc.

Il y a peu de chose à dire sur la musique des Singalèses; vocale ou instrumentale, elle est également dépourvue de charme pour nos oreilles. Leur trompette produit le son le plus déplaisant qu'on puisse imaginer, et cependant ils aiment passionnément cet instrument qu'ils consacrent aux temples et au roi; on l'appelle *hoveneve*. Leur cor, nommé *kombone*, est aussi désagréable que la trompette. Ils ont aussi une espèce de hautbois qui est un peu plus supportable que le reste de leur musique; il est fort étroit en proportion de sa longueur; les deux extrémités en sont attachées avec des cordes de boyaux de chat à la ceinture du musicien; cette ceinture passe sur l'épaule. Les Singalèses ont quatre espèces de tambours. Le *daoul* est long et étroit; ils le frappent avec une baguette courbe appelée *daoul kadipone*, et seulement de la main gauche. Le *tammetam* est une sorte de timbale couverte d'une peau; on le bat avec un bâton appelé *kaddipow*. Le *rabani* ressemble beaucoup à notre tambour de basque, mais il n'a pas de sonnettes. Les Singalèses le tiennent de la main gauche et font glisser les doigts de la main droite sur la peau. Les femmes le jouent d'une autre manière :

elles le placent par terre et trois ou quatre ensemble le frappent pendant plusieurs heures consécutives et toujours hors de mesure. L'*odikie* est le meilleur de leurs tambours : on pourrait en vérité en tirer un très bon parti dans un morceau de musique. Les Singalèses aiment beaucoup à entendre chanter; un homme riche qui voyage a souvent un chanteur devant son palanquin et un autre derrière. Chacun d'eux chante à son tour des stances d'une longueur interminable; car il arrive souvent que le chanteur, entraîné par son sujet, se livre au charme de l'improvisation. Leurs chants sont ou religieux, et ils exaltent alors les vertus de Boudhou et de leurs autres dieux; ou historiques, et dans ce cas les actions brillantes et généreuses de leurs rois leur servent de texte; ou enfin ils sont inspirés par quelque aventure amoureuse. Dans tous les cas l'air adapté aux paroles est lugubre; jamais on n'entend ce qu'on appelle de la musique gaie parmi les Singalèses. Il serait très difficile de noter leurs airs, parce que la mesure change incessamment, bien que le mouvement reste le même. Ce mouvement est ce qu'on appelle généralement *andante*.

Dans l'Asie mineure les naturels accompagnent leurs danses du son du tambourin. Ils en ont de différentes espèces; les uns sont en bois, les autres sont des pots de terre faits exprès pour cela, recouverts avec de la peau et frappés avec les doigts. Le plus élégant est celui qu'ils appellent *doff*, dont les femmes se servent pour danser dans les harems. Les castagnettes sont aussi en usage parmi ces peuples, et les ulémas portent avec eux différentes espèces de cors et de tam-

bours dont ils jouent avant de demander l'aumône.

Selon M. Porter, la musique des Géorgiens est fort grossière ; ils ne possèdent qu'un petit tambour double et une espèce de guitare qui se joue avec un archet. M. Porter compare le son criard de cet instrument, accompagné du battement monotone du tambour, au bruit d'un moulin à eau.

CHAPITRE X.

Musique des Africains. — Musique de l'Abyssinie, des Assianthés, des Fantés, des Empoongwa, de Timannée, de Koorauko, de Soolima, des Fellatahs, du Benin, du Congo, des Hottentots et des Maures.

La plus grande partie des habitans de l'Afrique sont encore dans un état de barbarie. Bien que l'Egypte, l'Ethiopie et quelques autres contrées de cette partie du monde aient été les premières peuplées, et pour ainsi dire, le berceau des arts et des sciences, on n'y retrouve que des traces bien légères de ces arts et de ces sciences qui firent autrefois la gloire du pays. Les amateurs de musique n'ont conséquemment rien à attendre des grossiers habitans de cette partie du globe; cependant une courte notice sur l'état ancien et moderne de l'art musical parmi eux pourra intéresser nos lecteurs et servira à compléter ces renseignemens sur la musique orientale.

Nous commencerons par l'Abyssinie dont l'antiquité égale presque celle de l'Egypte. Bruce qui avait entendu deux filles de cette nation chanter alternativement des strophes, en se répondant l'une à l'autre d'une manière très mélodieuse, s'attendait à trouver la musique portée à un haut point de perfection dans ce royaume; mais il ne tarda point à reconnaître son erreur.

Les Abyssins ont six instrumens de musique: le sistre, la lyre, le tambourin qu'ils assurent avoir reçu de l'Egypte ou de l'Ethiopie, la flûte, les timbales et

la trompette qui furent apportés chez eux de la Palestine par Menelek, fils de la reine de Saba. La flûte, le tambourin, les timbales et la trompette servent à la guerre; le sistre est consacré au service religieux, et la lyre est réservée pour les fêtes et les réjouissances. La flûte des Abyssins se joue comme notre clarinette. La trompette est faite d'un morceau de roseau de cinq pieds de long, avec une ouverture large d'environ un demi-pouce; à ce long bâton, se trouve fixé le cou d'une courge, qui a précisément la forme du pavillon de notre trompette; cette partie est ornée de petites coquilles blanches et la totalité de l'instrument est revêtue de parchemin; cette trompette ne donne qu'une seule note, *mi*, dont le son est rauque et très fort. Le sistre a été décrit plus haut (1). La lyre a cinq, six et quelquefois sept cordes. La guitare se trouve aussi dans les mains des mahométans de l'Abyssinie, mais elle leur a été apportée de l'Arabie.

Les voyageurs les plus modernes n'ajoutent rien à la relation donnée par Bruce : il faut donc nous contenter des détails que nous lui devons sur la musique des Abyssins.

Les renseignemens les plus exacts sur l'état de la musique parmi les Assianthés (2), se trouve dans l'ouvrage de M. Bowdich intitulé: *Mission from Cape coast castle to Ashantee :* « Mission du château de la côte du Cap à Assianthé. » Ce livre intéressant contient une description des mœurs et des usages d'un peuple peu connu,

(1) Voyez pag. 16.

(2) Peuple de l'intérieur de l'Afrique.

et qui exerce cependant une grande influence sur une portion considérable du territoire africain.

Les Fantés ont une musique sauvage et irrégulière qui peut à peine s'assujétir aux règles de la mélodie, et qui possède cependant plus de douceur et de vivacité que celle de la plupart des nations sauvages. Le chant des Assianthés consiste presque entièrement en récitatif, et c'est la seule partie de la musique dont l'exercice soit permis aux femmes. Elles chantent dans les chœurs et aux funérailles de leurs compagnes; mais les transports auxquels elles se livrent alors font de leur hymne funèbre un tel mélange de cris et de hurlemens qu'il est impossible de le noter. Les hommes employés dans les canots, qui passent la plus grande partie de leur vie sur l'eau, semblent avoir, ainsi que les gondoliers de Venise, un talent naturel pour la musique. Leurs airs ne ressemblent point à d'autres du pays; mais d'après M. Bowdich, ils ont de l'analogie avec le chant qui est en usage dans nos églises. M. Bowdich, a recueilli quelques *specimen* de la musique de ce pays. Il fut assez heureux pour trouver un habitant capable de lui chanter la note radicale de plusieurs airs, ce qui le mit à même de les noter. Il y en a qui sont, dit-on, très anciens; l'un d'eux entre autres, assez insignifiant d'ailleurs, *fut composé*, disent les Assianthés, *quand le pays fut créé*. Toute leur musique est traditionnelle, et l'on peut comprendre qu'il est fort difficile de se procurer quelque chose qui ressemble à un air original; car les ornemens qu'ils y ajoutent sont si nombreux, les uns improvisés, les autres transmis de père en fils, que ce n'est qu'en faisant répéter sou-

vent le même air qu'on peut finir par en distinguer le commencement. Quelquefois après le commencement ils ajoutent quelques notes, ou bien ils suppriment une mesure, ou reprennent au milieu de l'air, tout cela est abandonné à la fantaisie de l'exécutant. Toute leur musique instrumentale s'exécute dans un mouvement très rapide.

Les Assianthés et les Fantés ont un certain nombre d'instrumens, les uns grossiers, les autres d'une construction plus soignée. Les flûtes sont faites d'un long roseau percé de trois trous. Le *sanko* est une boîte étroite dont la partie supérieure est couverte d'une peau de crocodile. Huit cordes sont tendues sur un chevalet et attachées à un bâton fortement entaillé qui est fixé à l'extrémité de la boîte. L'usage que les Assianthés font de cet instrument prouve qu'ils n'ont pas l'oreille musicale. En montant ou en lâchant la corde au moyen des entailles du bâton, on peut élever ou baisser l'intonation. Néanmoins les Assianthés n'entendent pas la différence ; ils affirment qu'en touchant la même corde on ne peut produire que le même son. Leur cor ou cornet est fait avec des défenses d'éléphant. Le *bantwa* est un bâton arqué, traversé par un petit morceau de roseau fendu, qu'ils tiennent entre les lèvres pendant qu'ils le frappent avec une petite baguette.

Les Mosées, les Mollonas, les habitans de Bournou, et les habitans du centre de tout l'intérieur de l'Afrique, se servent d'un violon assez grossièrement fait. Le corps de l'instrument est une calebasse dont la partie supérieure est recouverte en peau de daim ; deux grandes fentes y sont pratiquées afin que le son puisse

s'en échapper. Il n'a qu'une seule corde, faite avec du poil de vache. L'archet dont on se sert pour jouer cet instrument ressemble à celui de notre violon. *L'oompoochwa* est une boîte dont l'un des côtés est ouvert; deux chevalets traversent la partie supérieure, et cinq petits morceaux de bois, très minces et bien lisses y sont attachés. On les frappe énergiquement avec le pouce.

Les Assianthés ont un instrument qui ressemble à la cornemuse, mais le son en est si faible qu'on l'entend à peine. Ils ont encore des tambours faits avec des troncs d'arbres creusés, couverts de peaux et battus avec des baguettes, des *gong-gongs*, morceaux de fer creux qu'on frappe avec une baguette du même métal, des castagnettes qui sont aussi faites en fer, et enfin des grelots ou crecelles, c'est-à-dire des courges creuses, remplies de petits caillous, avec un manche qui sert à les tenir pour les agiter. M. Bowdich rapporte que les grimaces qui accompagnent le jeu de cet instrument le rend beaucoup plus divertissant à voir qu'à entendre.

Les nobles du pays ont des corps de musique militaire, composées principalement de cors et de flûtes. M. Bowdich assure qu'à une certaine occasion, en présence du roi, plus de cent corps de musique éclatèrent à la fois à l'arrivée de l'ambassadeur et de sa suite, chacune avec l'air particulier de leurs chefs. Les tambours et les instrumens de métal commencèrent le concert, ensuite ils se turent et les joueurs de flûtes firent entendre des sons vraiment harmonieux auxquels se mêlait celui d'un instrument semblable à la cornemuse,

mais qui n'avait pas le bourdonnement insipide de la nôtre.

La musique du peuple d'Empoongwa, selon M. Bowdich, est encore inférieure à celle des Assianthés et des Fantés. *L'enchambee*, le seul instrument qui leur soit particulier, ressemble à la mandoline. Il a cinq cordes faites de racines de palmier; le manche se compose de cinq morceaux de bambou, auxquels les cordes sont attachées. En faisant tourner ces bambous, l'instrument s'accorde facilement, mais non pas d'une manière très solide. On le joue avec les deux mains. Les sons, assez agréables d'ailleurs, offrent peu de variété.

Dans le pays d'Empoongwa, M. Bowdich rencontra un musicien nègre de la contrée intérieure d'Imbeekee, aussi dégoûtant par son aspect que sa musique était étonnante. Il avait une harpe montée de huit cordes faites avec les racines fibreuses du palmier, dont le son était harmonieux et rond. Il parcourait avec agilité un grand nombre de notes et faisait monter sa voix au-delà de l'étendue de sa harpe; tout à coup il commença avec force l'*Alleluia* de Handel. « Entendre ce chœur au milieu des déserts de l'Afrique, dit M. Bowdich, et l'entendre chanter par un pareil être, produisit sur moi un effet extraordinaire; mon étonnement ne pourrait s'exprimer. »

Le major Laing, dans ses voyages à travers Timannée, Kooranko et Solima, trouva que la musique occupe une place importante dans les cérémonies publiques de ces pays. Il était toujours reçu avec des chants et des danses; et les *jellé-men* ou musiciens ambulans, semblaient posséder le talent de l'improvisation;

car la plupart de leurs chansons étaient évidemment composées pour la réception de l'homme blanc. A Seemera, dans la contrée de Kooranko, le roi *Bee-simera* lui envoya pour le complimenter son *griot*, ou ménestrel, qui lui chanta un air de *bienvenue*. Il s'accompagnait sur une espèce de violon fait d'une calebasse, ayant deux fentes carrées pour donner plus de force au son. Ce violon n'avait qu'une corde faite de crins de cheval tressés, et bien qu'il ne pût en tirer que quatre sons, il savait les varier de manière à produire une mélodie agréable. Ce musicien suivit le voyageur jusqu'à la chute du jour et joua près de lui jusqu'à ce qu'il fût endormi. En s'éveillant, à la pointe du jour, l'oreille du major fut saluée de nouveau par les chants du musicien. M. Laing, persuadé qu'il attendait une récompense avant de partir, lui donna une tête de tabac, et lui dit de s'en retourner chez lui et de remercier son maître.

On voit chez ce peuple une sorte d'instrument qui n'est autre chose qu'un morceau de fer creux qu'on frappe avec le pouce de la main gauche, armé d'un dé de métal. Le tambour est aussi en usage dans le pays. D'après la description du major Laing, la musique de cette nation africaine n'est pas dépourvue de mérite.

A Soolima, le roi Yarradée gratifia le major d'un spectacle militaire; et pendant que les mouvemens des guerriers s'opéraient, plus de cent musiciens jouaient du tambour, de la flûte, du *ballafoue*, de la harpe et de beaucoup d'autres instrumens, qu'il serait, à ce que dit le major, trop ennuyeux d'énumérer, et qui tous

étaient grossièrement fabriqués. Ce tintamare était bien suffisant pour briser le tympan d'une oreille ordinaire, et le major fut obligé de mettre du coton dans les siennes pour les préserver de ce bruit. Deux personnages armés de bâtons crochus frappaient imperturbablement sur deux grands tambours qui avaient la forme d'une tour d'échecs renversée. Ils ne paraissaient avoir d'autre but que de faire le plus de bruit possible. Un dialogue apparemment improvisé fut ensuite chanté par un des musiciens jouant du *ballafoue*, et quelques femmes, vers la fin, chantèrent une chanson en l'honneur du roi, en élevant la voix d'une manière épouvantable. La fête se termina par un chant de guerre composé pour célébrer une grande victoire remportée par Yarradée sur les Foulahs, environ quarante ans auparavant. Ce chant était toujours répété devant lui dans toutes les cérémonies publiques.

Il paraît que la musique de ces peuples, ainsi que leurs instrumens, dont le meilleur est une espèce de guitare ou violon, fait d'une calebasse avec des cordes de crins, sont encore fort peu perfectionnés, mais que néanmoins on trouve dans quelques-uns de leurs chants naïfs une douceur qui n'est pas surpassée par les modulations des nations plus civilisées. Cependant, en général, le bruit remplace chez eux l'harmonie, et l'effet de tant de voix et d'instrumens qui se réunissent souvent, et qui luttent alors de force et pour se surpasser, est étourdissant.

Chez les Fellatahs, les chefs sont accompagnés d'une suite nombreuse de gens à pied et à cheval, et lorsqu'ils le jugent à propos une partie de cette suite forme un or-

chestre de musique militaire. Lorsque le *barca gana*, ou chef général du cheik de Bornou fut visité par le major Denham, il avait cinq musiciens à cheval derrière lui. Les uns portaient une espèce de tambour, attaché à leur cou, sur lequel ils battaient la mesure pendant qu'ils chantaient; un autre jouait sur une petite flûte faite avec un roseau, et le cinquième soufflait dans une corne de buffle. Ces musiciens chantèrent des vers improvisés sur l'arrivée du major Denham.

Parmi les instrumens des Fellatahs, on remarque une longue flûte qui ressemble à notre clarinette, et qui est ornée de coquilles. Ils ont aussi une trompette de douze à quatorze pieds de long ; elle est faite de morceaux de bois creux, avec une embouchure d'airain. Le son de cet instrument n'est pas désagréable.

Le major Denham fit voir et entendre une boîte à musique au cheik de Bornou ; il parut très surpris et s'écria à plusieurs reprises : *Étonnant! étonnant!* Le ranz des vaches surtout le toucha profondément. Ayant caché son visage avec une de ses mains, il écoutait en silence, et un homme ayant rompu le charme par une exclamation proférée à haute voix, il le frappa de manière à faire trembler toute sa suite. Il demanda au major si une boîte deux fois plus grande ne produirait pas encore plus d'effet. « Oui, répondit M. Denham, mais elle coûterait deux fois plus cher. Plus cher! s'écria-t-il ; quand elle coûterait mille dollars, elle serait bon marché. »

Les instrumens de musique des habitans du Benin consistent en tambours grands et petits, couverts avec des peaux d'animaux, et en une espèce de harpe, mon-

tée de cinq ou six roseaux qui tiennent lieu de cordes. Ils chantent et dansent au son de cet instrument qu'ils jouent avec assez de goût. La population de la Côte-d'Or a aussi des tambours de diverses grandeurs. Une partie des tribus africaines se sert de la *bangore*, instrument du genre de la guitare ; ils le jouent avec les doigts.

Les habitans du Congo ont un luth d'un genre très singulier. Le corps et le manche ressemblent aux nôtres, mais la table, c'est-à-dire la partie où sont placées les fentes dans nos luths, est en parchemin très mince. On frappe les cordes avec le poil d'une queue d'éléphant, ou un morceau d'écorce de palmier. Les cordes, tendues d'un bout à l'autre de l'instrument sont attachées à des anneaux auxquels sont suspendues des petites plaques de fer et d'argent. Quand ces petits morceaux de métal sont mis en mouvement par les cordes, ils produisent un certain bruit harmonieux qui, dit-on, n'est pas dépourvu d'agrément.

Niebuhr rapporte qu'il a vû dans les mains d'un naturel du royaume de Dongola, une espèce de harpe dont les sons étaient agréables. Le corps de l'instrument était fait en bois creux, de forme ovale, couvert d'un morceau de peau d'animal. Il était monté de cinq cordes de boyaux de chat, fixées sur un manche tournant, au moyen duquel on accordait l'instrument. On le jouait en pinçant les cordes avec les doigts, ou en les touchant avec une sorte d'archet recouvert en cuir non corroyé.

On trouve chez les Hottentots un instrument très curieux et très ancien, appelé *gorah*. C'est une longue

baguette avec une corde de boyaux de chat tendue d'un bout à l'autre, de manière à la courber légèrement, à peu près comme l'archet du violon. Au bas de la corde est attaché un tuyau de plume d'autruche, d'environ un pouce et demi de long qui réunit le bout de la corde à la baguette. Ce tuyau se place entre les lèvres et on le fait vibrer en aspirant et respirant fortement. Cette manière de produire le son pourrait faire ranger cet instrument dans la classe des trompettes ou du cor; cependant, lorsqu'il est joué avec soin le son du gorah approche beaucoup de celui du violon. Les Hottentots, ou du moins la plupart d'entre eux, lorsqu'ils jouent de cet instrument, placent l'index de la main qui le tient dans la main gauche et l'index de l'autre main dans l'oreille droite (1). Leur musique est quelquefois assez agréable. On y remarque une grande variété de tons, quelques notions des intervalles musicaux et des lois de la modulation. Un Hottentot passe quelquefois des heures entières à jouer sur le gorah avec une satisfaction toujours croissante, qui est partagée par ses amis, lesquels, rangés autour de lui, l'écoutent sans se lasser. Les airs vifs et gais sont les plus appropriés au caractère des Hottentots. Ils chantent et dansent avec beaucoup d'ardeur, et, pour accompagner leur voix, ils se servent quelquefois d'une espèce de tambour fait d'un morceau de bois creux contenant un peu d'eau et recouvert d'un morceau de parchemin que l'eau entretient dans un état d'humidité, et sur lequel ils frappent avec l'index de la main droite.

(1) Burchall's travels, vol. I, pag. 458.

On assure que lorsqu'on entend les Maures de Sahara chanter des airs langoureux en s'accompagnant d'une espèce de guitare assez grossière, on se croirait entouré de musiciens espagnols (1). Comme la musique de cette nation et celle des Maures dérivent de la même source, c'est-à-dire de l'Arabie, cette coïncidence est facile à comprendre.

Les *tabla*, ou timbales, le triangle, l'*erb'eb*, instrument qui ressemble à la lyre des Grecs, mais qui n'a que deux cordes, et une flûte grossièrement faite, sont les principaux instrumens en usage dans l'empire de Maroc (2).

A Tanger on ne trouve guère que des joueurs de cornemuses, dont l'instrument, aussi grossier qu'eux-mêmes, n'est jamais d'accord, et dont ils se servent sans observer la mesure. Ils n'ont point d'airs réguliers, ne connaissant pas la notation, et jouent seulement de mémoire (3).

(1) *Mollien's travels in the interior of Africa.*

(2) Voyez *Jackson's account of Morocco.*

(3) *Ali Bey's travels*, vol. I, pag. 48.

CHAPITRE XI.

Musique des Américains.

La courte notice que nous avons donnée au commencement de ce livre sur la musique des nations sauvages contient à peu près tout ce qui peut être dit concernant la musique originale des Américains. Il paraît, d'après les voyages récens du capitaine Basil-Hall dans cette contrée, que les habitans y conservent encore beaucoup de leurs anciennes coutumes, et que la musique notamment y est encore dans le même état de simplicité qu'au quinzième siècle, lors de la découverte de ce nouveau monde. Dans les établissemens européens on cultive la musique pratiquée dans la mère-patrie des colons; ainsi, au Mexique, au Pérou, au Brésil, dans les États-Unis, au Canada, on ne cherche pas l'originalité, et la musique y porte le caractère de la musique espagnole, portugaise, anglaise ou française. Les chants indiens eux-mêmes participent quelquefois des qualités de la musique européenne. Le lieutenant Back, qui accompagna le D. Franklin dans son expédition depuis la baie d'Hudson jusqu'à la source de la rivière de la Mine de cuivre, a publié plusieurs airs du Canada qu'il avait notés sous la dictée même des Indiens. Il rapporte que ces airs ont été recueillis pendant trois années de relations avec les Canadiens, qui les chantent en ramant sur les rivières

à demi-voix, d'un ton craintif lorsqu'ils s'approchent des courans, et avec un accent d'allégresse lorsque le danger est passé. Il est facile de découvrir dans ces airs le mélange de la science européenne avec l'originalité du chant des naturels : les vaudevilles de la France et les ballades de l'Angleterre en forment évidemment la base, et tout flatteurs qu'ils sont pour l'oreille, on ne peut pas les offrir comme de véritables *specimen* des mélodies originales des Indiens.

Aux États-Unis et dans les établissemens anglais, il y a des théâtres dans les principales villes et la musique est cultivée dans l'intérieur des familles comme en Angleterre. Cependant l'Amérique n'a point encore produit de compositeur dont la renommée soit parvenue jusqu'à nous, quoique lors de notre séjour dans ce pays nous ayons entendu quelques airs fort agréables composés par des Américains dont le nom nous échappe. L'opéra italien a été introduit depuis peu de temps à New-York par une troupe de chanteurs anglais, et l'on doit s'attendre que la science musicale suivra les progrès de la littérature et des beaux-arts, qui sont maintenant beaucoup plus encouragés aux États-Unis qu'ils ne l'étaient il y a quelques années. La fabrication des instrumens de musique y prend une extension considérable : on l'encourage par des concours publics. L'Institut de New-York donne chaque année trois prix aux fabricans de piano. Au mois d'octobre de l'année 1830, le premier et le troisième ont été adjugés à Robert et à William Nuuns, et le second à William Geib. Il y avait à ce concours plusieurs autres concurrens.

CHAPITRE XII.

Musique des Grecs.

L'HISTOIRE des premiers temps de la Grèce est enveloppée d'un voile qu'il est difficile de soulever; tout ce qui a précédé l'invention de l'écriture ne peut être connu que d'une manière vague, et ce n'est point une tâche facile de découvrir la vérité au milieu des récits mensongers et fabuleux qui ont été faits par les premiers historiens. Ce qui paraît être certain, c'est que Cadmus arriva dans la Grèce à la tête d'une colonie de Phéniciens, et qu'il fonda le royaume de Thèbes, environ deux cents ans avant l'époque où fut écrite l'Exode (âge du monde 2511, avant J.-C. 1493). Ce prince, dit-on, fut le premier qui apporta aux Grecs la musique et l'écriture. Quant à la première, les Phéniciens eux-mêmes la devaient aux Egyptiens (1), mais l'invention des caractères leur est attribuée sans partage.

Ce ne fut pas toutefois chez les Phéniciens seuls que les Grecs puisèrent leurs connaissances musicales: si l'on peut ajouter foi aux marbres d'Oxford, Hyagnis, natif de Célère, capitale de la Phrygie, qui florissait vers 1506 avant J.-C., inventa la flûte et le mode phrygien, aussi bien que les *nomes*, airs qui étaient chantés

(1) Tous les historiens ne s'accordent pas sur ce fait; il en est qui affirment que Sido, femme égyptienne déjà mentionnée, inventa la musique.

en l'honneur de Cybèle, de Bacchus, de Pan, et des autres divinités du paganisme. Ceci prouverait qu'une partie de la musique des Grecs tirait son origine de la Phrygie, et il n'est pas non plus impossible que les modes éolien, ionien et dorien aient tiré leurs noms des parties de l'Asie où ils avaient été inventés.

Il n'existe aucuns renseignemens satisfaisans sur l'invention des instrumens de musique en Grèce. Le *monaule*, ou flûte simple, fut, selon quelques historiens, apporté dans ce pays par Harmonia, femme de Cadmus, et si ce fait est vrai, l'invention de cet instrument n'en doit pas moins venir de la Phrygie. D'autres auteurs attribuent à Minerve les honneurs de son invention. Il semble toutefois qu'elle ne fit que l'adopter et peut-être le perfectionner par l'addition de trous et de clefs (1), après que l'instrument eut été inventé par un autre; car ceux qui attribuent l'invention de la flûte à la déesse ajoutent qu'elle substitua cet instrument à la *syrinx* ou flûte de Pan, laquelle indubitablement n'était point antérieure à la flûte simple. La syrinx consistait, comme on le sait, en roseaux d'inégales longueurs attachés ensemble. On le jouait en soufflant dans chacun d'eux, l'un après l'autre, et en passant de l'un à l'autre en avant et en arrière, pour introduire l'air dans tous les tubes. Selon la mythologie, la nymphe Syrinx, fuyant la poursuite de Pan, fut changée en roseau au moment où il l'atteignait. Le dieu

(1) M. Stafford tombe ici dans une grave erreur; les flûtes des anciens n'ont jamais eu de clefs, et le nombre des trous de ces instrumens était fort borné. De là vient qu'on était obligé d'en avoir pour chaque mode ou ton. F.

des forêts ayant alors observé le son que produisait le vent en se jouant dans ces roseaux, inventa l'instrument qui porte ou son nom ou celui de la nymphe. La syrinx, après avoir été long-temps un instrument populaire parmi les bergers qui considéraient Pan comme leur divinité tutélaire, fut perfectionnée plus tard par l'addition des *foramina*, c'est-à-dire des trous et des clefs (1).

Les Grecs qui habitaient les bords de la mer se servirent probablement des coquilles comme d'instrumens de musique, ce qui donna lieu à la fable des Tritons soufflant dans leurs conques près du char de Neptune. Ils avaient aussi des flûtes faites de paille d'avoine, appelées *avena*. La *tibia*, instrument du même genre, était faite avec l'os de la jambe d'un animal. Plus tard les anciens découvrirent l'art de perforer les flûtes, et alors ils en firent en buis, en laurier, en airain, en argent et même en or. Quelquefois la flûte avait une corne attachée à sa partie inférieure, ce qui lui donnait la forme d'une crosse ou d'un clairon; tel était le caractère distinctif de la flûte phrygienne.

C'est à Mercure, si fameux, non-seulement comme le patron des voleurs et des marchands, mais comme possédant lui-même tous les talens de ses protégés, qu'on attribue l'invention de la lyre. On rapporte qu'après avoir enlevé quelques bœufs à Apollon, il les emmena avec lui jusqu'au pied d'une montagne de l'Arcadie, et que là, ayant trouvé une tortue, il la tua et la mangea;

(1) Il y a ici une singulière méprise; non-seulement il n'y eut jamais de trous ni de clefs à la syrinx, mais il serait absolument impossible qu'il y en eût dans la construction de cet instrument. F.

qu'ensuite jouant, avec la coquille, il observa les sons qui sortaient de ce corps concave, ce qui lui donna l'idée d'y attacher de petites bandes de cuir, et qu'ainsi il inventa un nouveau genre de musique.

Cette histoire ressemble trop à la tradition populaire des Egyptiens, relativement à l'invention de la lyre par Hermès, pour qu'on puisse y ajouter foi. L'une et l'autre de ces traditions ne sont pas matériellement impossibles ; néanmoins, il nous paraît plus vraisemblable que l'observation des sons, produits par la tension des nerfs, conduisit à l'invention de cet instrument. Nous croyons également qu'il fut apporté de l'Egypte en Grèce, bien que les poètes et les historiens grecs et romains, comme le remarque le D. Burney, parlent de leur Mercure, comme ayant inventé non-seulement la lyre, mais la musique elle-même. Apollodore est presque le seul écrivain qui attribue cet honneur à l'Hermès des Egyptiens. Mais les Grecs recouraient à l'Egypte non-seulement pour lui emprunter un nom, mais encore s'emparaient des actions et des attributs du dieu oriental, pour en décorer leur divinité. Il faut néanmoins en convenir, la forme de la lyre, telle qu'on la retrouve dans les plus anciennes figures, donne quelque fondement à la tradition de l'écaille de tortue. Sur l'ancien globe céleste, elle était représentée comme étant faite d'une écaille tout entière, et dans le groupe de Dircé, qu'on voit à Rome dans le palais Farnèse, et dont l'antiquité est des plus reculées, se trouve une lyre d'Amphion qui a cette même forme.

Si Mercure inventa la lyre, on dit qu'Apollon fut le

premier qui connut l'art d'en jouer (1). Apollon était célébré en Grèce comme le dieu de la musique, et dans les jeux pythiens, institués en l'honneur de la victoire qu'il a remportée sur le serpent Python, la musique et la poésie étaient les principaux sujets du concours. Quelques-uns des premiers monumens de la poésie grecque sont des hymmes qui étaient chantées en l'honneur de ce dieu.

Marsyas, considéré comme l'inventeur de la double flûte, était contemporain d'Apollon. Il enseignait les principes de la musique, et parmi ses élèves on compte Olympe le Phrygien, qui, selon Plutarque, apporta en Grèce l'art de jouer de la lyre avec un plectre; avant lui on faisait vibrer les cordes avec les doigts. Il inventa aussi l'ancien genre enharmonique qui paraît avoir été le premier système musical régulier des Grecs.

Tout ceci appartient à l'âge fabuleux de la Grèce, où les plus célèbres personnages de la mythologie étaient renommés comme d'habiles musiciens. Nous avons déjà parlé de Mercure, de Minerve, de Pan et d'Apollon; à ces divinités il faut joindre les Muses, Bacchus et les Syrènes. Les premières ajoutèrent à la lyre la corde nommée *mese* ou *la*. Auparavant il n'y en avait que trois, savoir: *mi*, *fa* et *sol*, appelées *hypate meson*, *parhypate meson*, et *meson diatonos*. Bacchus était renommé comme joueur de flûte, et le chant des Syrènes était si attrayant que ceux qui l'écoutaient, bien qu'ils sussent que leur perte était inévitable, et que ce

(1) Quelques auteurs attribuent à Apollon l'invention de la flûte et de la lyre.

chant donnait la mort, ne pouvaient se soustraire à son pouvoir et trouvaient de la douceur à mourir aux sons de cette musique enchanteresse.

A cette époque reculée, la musique semble avoir été le plaisir le plus vif du peuple grec. On cite beaucoup d'histoires merveilleuses sur les effets produits par cet art; mais on ne doit point y croire aveuglément. Il n'est même pas toujours possible de les comprendre; néanmoins ceux qui ont été témoins de l'influence de la musique sur les passions d'une réunion d'hommes, ou sur le caractère mélancolique d'individus isolés, ne les repousseront pas entièrement. Il est probable que toutes les traditions populaires de l'antiquité, quelque absurdes qu'elles puissent paraître, prennent leur source dans des événemens réels dont la vérité est cachée sous le voile de l'allégorie.

Parmi les hommes célèbres dans les annales de la musique des Grecs à cette époque, se trouve placé en première ligne Orphée, qui écrivit des hymnes religieux, perfectionna la flûte et ajouta à la lyre les cordes *hypate* ou *si*, et *parhypate* ou *ut*, lesquelles, au moyen de la corde *ré* ajoutée précédemment par Linus, complétaient l'heptacorde, ou les sept notes. Orphée, selon l'histoire grecque, attirait les animaux sauvages du fond des forêts par le charme de sa musique; ce qui veut dire sans doute que par sa sagesse et sa prudence il adoucit les mœurs de ses contemporains, et qu'il civilisa les peuples barbares dont il était entouré. Linus, élève d'Orphée et maître d'Hercule (le même qui ajouta une corde à la lyre), est aussi considéré comme un des plus habiles musiciens de l'antiquité.

Puis viennent Musée, fils ou, selon quelques écrivains, disciple d'Orphée; Tamiris, à qui le même musicien enseigna l'usage de la lyre; Chiron, instituteur d'Achille, et Amphion, fils de Jupiter et d'Antiope. On rapporte qu'ayant élevé un autel à Hercule, celui-ci fut doné par ce dieu d'un pouvoir si extraordinaire, qu'au son de sa lyre les pierres se levèrent et vinrent d'elles-mêmes former les murs de Thèbes. Amphion passe pour avoir appris d'Hercule à jouer de la lyre, et pour avoir inventé le mode lydien. Cependant quelques écrivains lui contestent ses talens; et Pausanias affirme que sa réputation n'eut d'autre origine que son alliance avec la famille de Tantale.

L'état dans lequel ces personnages laissèrent la musique peut être établi d'une manière précise d'après les poëmes d'Homère. L'exactitude des descriptions et des narrations historiques de ce prince des poètes est généralement reconnue; c'est conséquemment à ses ouvrages qu'il faut recourir pour trouver une peinture fidèle des mœurs et des usages du temps où il vivait.

L'époque de la guerre de Troie, ainsi que celle de tous les événemens antérieurs à la naissance de J.-C., est un sujet de contestation. Selon Denys d'Halycarnasse et Varron, ce siége célèbre eut lieu en 1185 avant J.-C. Les calculs de l'archêque Usher, du D. Blair, et les marbres d'Oxford coïncident avec cette date; mais Newton et après lui le D. Priestley le placent 904 ans avant J.-C., tandis que les marbres d'Arundel en fixent l'époque vingt-quatre ans plus tôt que Denys d'Halycarnasse et Varron. Le temps où vivait Homère est, ainsi que la

patrie de ce grand homme, un objet de controverse. Le D. Blair le place environ 900 ans avant J.-C.; le D. Priestley 850, et les marbres d'Arundel près de 1000.

Il est parlé de musique plus de cinquante fois dans l'Iliade et dans l'Odyssée, et toujours avec beaucoup d'éloges de cet art. La musique vocale était la plus cultivée sans doute dans ces temps héroïques, car, bien qu'il ne soit point parlé de chant sans instrumens, on n'y découvre pas la moindre trace de musique purement instrumentale; et même la danse, à ce qu'il paraît, était accompagnée par la voix.

Les instrumens de musique cités dans les poèmes d'Homère ne sont pas nombreux; on n'en compte que trois: la lyre, la flûte et la syrinx. On peut en conclure qu'il n'y avait que ceux-là qui fussent connus dans le temps de la guerre de Troie.

De même que les Egyptiens et les Hébreux, les Grecs employaient la musique dans les cérémonies religieuses. Homère attribue la cessation de la peste au pouvoir de la musique.

Il y avait des hymnes pour toutes les divinités, une seule exceptée; car Eschyle nous apprend que la Mort ne pouvant être fléchie par des offrandes et des sacrifices, n'avait point d'autel, et qu'on ne lui adressait point de cantiques.

Le même poète nous apprend que les Grecs faisaient de la musique une partie inhérente de leurs fêtes publiques et privées.

Quant à la musique militaire, bien qu'Homère parle de la trompette comme objet de comparaison, ce qui

prouve qu'elle était connue à l'époque où il écrivait, cependant il paraît certain qu'on ne s'en servit point dans la guerre de Troie, et que la voix de Stentor en faisait l'office.

Homère a immortalisé dans ses poèmes plusieurs chanteurs ou rhapsodes. Ce qu'il en dit prouve évidemment que ces personnages étaient alors ce qu'ont été depuis les bardes des nations du nord de l'Europe. Ils chantaient des poèmes improvisés dans les villes et dans les palais des princes, où ils étaient traités avec respect; et de même que les anciens musiciens écossais, ils prétendaient être inspirés.

Depuis Homère jusqu'à Sapho, qui vivait environ 600 ans avant J.-C., il existe une lacune dans les annales de l'art musical; il est cependant certain que dans cet espace de temps on vit briller plusieurs musiciens remarquables, et que la musique grecque se perfectionna sensiblement. Au nombre des plus habiles musiciens de cette époque, on remarque Taletès de Crète (870 avant J.-C.), qui excellait sur la flûte et dans l'art du chant; Eumelus (750 ans avant J.-C.), qui écrivit l'histoire de son pays sous la forme d'un poème historique; Archiloche de Paros (700 avant J.-C.), qui est considéré comme l'inventeur de la poésie lyrique, le poème héroïque en vers hexamètre étant le seul en usage avant lui, et le changement du rhythme étant inconnu. Ce fut encore lui, dit-on, qui employa le premier cette espèce de composition appelée aujourd'hui *récitatif accompagné*, qui fut ensuite adopté par les poètes tragiques et dithyrambiques. Olympe le Phrygien, que quelques historiens font descendre d'Olympe

l'ancien, et qui vivait 697 ans avant J.-C., est un des plus fameux musiciens de l'antiquité. Son talent musical est célébré par Platon, Aristote et Plutarque. Platon dit que sa musique touchait et animait ceux qui l'entendaient. Aristote assure qu'elle excitait l'enthousiasme, et Plutarque affirme qu'elle surpassait en simplicité et en expression la musique connue jusqu'alors : il lui attribue la composition de plusieurs nomes ou airs qui se trouvent souvent cités dans les anciens écrivains, savoir : le *Minervien*, l'*Harmatien*, le *Curule* ou l'air des chars, et le *Spondéen* ou le *Libatien*.

Olympe fut suivi de Terpandre, inventeur de la notation (670 avant J.-C.). Il est considéré comme le plus ancien compositeur de *scholies* ou de chansons de table des Grecs. Tyrtée, dont les chants étaient si populaires que Lycurgue nous dit que deux cents ans après sa mort ils étaient encore chantés dans le camp des Spartiates, était contemporain de Terpandre. Il fut suivi par Minnerme de Smyrne, qui florissait au commencement du sixième siècle avant J.-C.

A cette époque, comme le remarque Campbell, la poésie et la musique aidaient mutuellement à leurs progrès. La musique excitait l'enthousiasme des poètes, et cet enthousiasme produisait une variété de mètres qui réagissait sur la musique en lui présentant de nouvelles ressources. Aujourd'hui, il est vrai, la musique est à peu près indépendante de la poésie; mais dans ce temps-là, comme l'ont remarqué judicieusement Burney, et avant lui le P. Martini, le rhythme gouvernait despotiquement la mélodie, et l'invention d'un nouveau mètre devait faire naître une musique nouvelle.

Archiloche qui, dit-on, donna le premier l'exemple d'accompagner du son de la lyre la transition d'un rhythme à un autre, peut être considéré comme l'inventeur de la poésie lyrique.

Les poètes lyriques les plus remarquables de la Grèce sont Alcman, Stesichore, Alcée, Sapho, Simonides, Ibicus, Bacchylides, Anacréon, Callistrate, Arion et Pindare. Ils se succédèrent pendant un espace de plus de deux cents ans, et enrichirent leurs pays de leurs productions.

Il y avait dans la Grèce des chants appropriés à chaque profession. Athénée parle du chant des esclaves occupés à moudre le blé, de celui des moissonneurs, des nourrices, des laboureurs, de ceux qui ont soin du bétail, des employés des bains publics, des bergers, des glaneurs, des meuniers, des tisserands, des cardeurs, des enfans, etc., etc. Ils avaient également des chants destinés à exprimer les diverses situations de l'ame, et d'autres consacrés aux cérémonies de la vie civile, comme les fiançailles, le mariage, les funérailles, etc. On voyait aussi en Grèce des mendians aveugles qui allaient de porte en porte demander l'aumône en chantant. Athénée a conservé une des chansons de ces mendians, qui avait été composée par Phœnix de Colophon, poète iambique. Le chanteur portait un corbeau dans sa main (oiseau qui en grec s'appelle *corone*), pour lequel il feignait de mendier. Ces mendians s'appelaient *Coronistæ*, et leurs chansons *Coronismata*. A Rhodes, il y avait une autre espèce de pauvres appelés *Chelidonistæ*, qui portaient une hirondelle. Ils sont cités, selon Athénée, par Théo-

gnis, dans son second livre des *Sacrifices de Rhodes*.

Ce fut pendant la période dont nous venons de parler que furent institués les jeux olympiques, pythiens, néméens et isthmiens. La plupart des poètes lyriques dont les noms viennent d'être cités remportèrent des prix à ces jeux, qui certainement aidèrent beaucoup aux progrès de la musique et de la poésie. L'institution de prix accordés aux jeux pythiens pour la musique instrumentale doit avoir surtout contribué au perfectionnement de cette branche de l'art musical.

Avec ce temps, toutefois, il est certain qu'un genre de musique bruyant à l'excès s'introduisit dans ces jeux. Lucien parle d'un jeune joueur de flûte nommé Harmonides qui, à son premier début dans ces concours, voulant exciter la surprise et l'enthousiasme de son auditoire, souffla avec tant de force dans sa flûte en commençant son solo qu'il se rompit des vaisseaux dans la poitrine et qu'il expira sur-le-champ. Lucien dit aussi que les joueurs de trompette étaient étonnés eux-mêmes de ne pas expirer par suite de leurs efforts. Ils se servaient d'un *capistrum* ou bandage pour augmenter l'énergie de leur souffle. C'étaientdeux morceaux de toile dont l'un entourait la tête par-dessus les oreilles, et l'autre passait transversalement sur le sommet et recouvrait les joues. Ce bandage était destiné à prévenir la rupture de cette partie du visage.

Le temps qui s'écoula depuis Pindare jusqu'à la conquête de la Grèce par les Romains peut être considéré comme l'époque la plus brillante de son histoire. C'est pendant cette période qu'on vit naître Eschyle, Sophocle et Euripide, poètes tragiques; Hérodote, Thu-

cydide, Xénophon, Pythagore, Platon, Aristote, Aristoxène, Euclide, Théocrite, Callimaque, et beaucoup d'autres philosophes historiens et poètes célèbres. C'est alors que le drame fut inventé; son union avec la musique contribua puissamment aux progrès de l'un et de l'autre. Toutes les tragédies des Grecs étaient chantées, et le siècle était prodigue de poètes qui récitaient leurs vers au son de la lyre.

Le drame grec se composait de monologues, de dialogues et de chœurs. Les deux premiers se déclamaient sur une espèce de récitatif, et le chœur seul était chanté sur un rhythme mesuré. Dans le temps d'Eschyle, le nombre des choristes s'élevait souvent à cinquante personnes; il fut ensuite réduit à quinze par une loi. Le chef du chœur était appelé *coryphée*. Chacune des principales odes était divisée en *strophe*, *antistrophe* et *épode*. Démétrius et Triclinius nous apprennent que la strophe se chantait lorsque le chœur marchait vers la droite, l'antistrophe quand il se dirigeait vers la gauche, et l'épode lorsqu'après avoir exécuté ces deux évolutions il demeurait en repos. Pindare a divisé ses odes de la même manière, et celles qu'on adressait aux dieux avaient aussi de semblables divisions. Ces dernières étaient chantées par les prêtres qui tournaient autour de l'autel, d'abord à gauche en récitant la strophe, ensuite à droite en chantant l'antistrophe; l'épode ne se chantait que lorsque les prêtres étaient debout devant l'autel. On doit remarquer que tous les poètes grecs étaient musiciens et arrangeaient eux-mêmes la musique de leurs pièces.

Parmi les musiciens de cette époque, on cite parti-

culièrement Timothée (qui ajouta trois cordes à la lyre, comme cela a été dit plus haut), Phrynis, Antigenides, Philoxène, Arion, Dorion, Isménias, Téléphane, et Lamia (joueuse de flûte). Plusieurs de ces artistes jouissaient de toute la faveur du peuple, peu à peu la musique devint une partie essentielle de l'éducation des Grecs. Tel était l'état où se trouvait cette science au temps de Périclès et de Socrate.

La flûte était l'instrument favori des Grecs; ils la considéraient comme propre à exciter les passions au plus haut degré: les Lacédémoniens avaient un certain air qui, exécuté par un habile flûtiste, disaient-ils, rendait un homme capable de braver tous les dangers. Ils en avaient un autre, nommé *adonion*, qu'ils jouaient sur la flûte appelée *Tibia embateria* (flûte de marche), lorsqu'ils étaient au moment d'attaquer l'ennemi. Ces flûtes coûtaient un prix considérable; on raconte qu'Isménias, célèbre musicien thébain, en paya une à Corinthe trois talens (ou 14,550 fr.), et que Théodore, habile faiseur de flûtes d'Athénes, gagna assez d'argent, par l'exereice de sa profession, pour donner une éducation libérale à tous ses enfans et supporter un des plus pesans fardeaux auxquels les citoyens de cette ville étaient soumis, celui de fournir comme tribut un chœur aux fêtes et aux cérémonies religieuses. Xénophon nous apprend que les joueurs de flûte vivaient avec magnificence, et que leur présence aux fêtes et aux funérailles était impérieusement nécessaire. Il paraît que les exécutans gagnaient des sommes énormes, car, d'après Athénée, le harpiste Amœbée recevait un talent (4,850 fr.) chaque fois qu'il jouait au théâtre.

Après la flûte, la lyre occupait le premier rang parmi les instrumens de musique des Grecs. Tout ce qui concerne son origine a déjà été dit. Les Muses, Linus, Orphée, Amphion, Terpandre, Pythagore et Timothée sont réputés pour avoir perfectionné cet instrument en augmentant son étendue et le nombre de ses cordes. Les droits de chacun d'eux sont peut-être fondés, car la même amélioration peut avoir été faite par différentes personnes ou avoir été adoptée par elles sans qu'elles sussent que la même découverte avait été faite précédemment. La connaissance des nouvelles inventions ne se répandait pas si vite alors que de nos jours, et les relations entre les divers pays n'avaient pas cette régularité et cette célérité qu'on remarque dans les temps modernes.

Il y avait plusieurs espèces de lyres : le *phorminx*, la *cythare*, la *chelys*, le *testudo*, etc. Il serait difficile de dire sous quels rapports ces instrumens différaient les uns des autres, quoique bien certainement il existait une différence; car Quintilien nous dit que dans le nombre des instrumens à cordes on trouvait la *lyre*, qui avait un caractère analogue au genre masculin par la profondeur et la gravité de ses sons; la *sambuque*, faible, délicate, ressemblant au genre féminin, et qui, par ses sons aigus et la finesse de ses cordes, était propre à énerver. Parmi les instrumens intermédiaires, le *polypthongon* approchait du genre féminin de la sambuque, et la cythare ne différait guère du caractère masculin de la lyre. Il y avait ainsi selon toute apparence une échelle d'instrumens à cordes dont la lyre et la sambuque formaient les deux extrémités, et le *polyph-*

tongon et la *cythare* le centre. Quintilien remarque précisément plus loin qu'il y avait entre ces lyres principales des espèces intermédiaires. La cythare différait peut-être de la lyre comme la harpe simple de la harpe double. D'après un passage du poème des Argonautes, il semble prouvé que la cythare et le phorminx étaient deux instrumens différens : il y est dit que Chiron frappait quelquefois la cythare d'Apollon, et quelquefois la coquille sonore du phorminx de Mercure (1).

Dans l'hymne à Mercure attribuée à Homère, il est dit que ce dieu et Apollon jouaient avec la lyre placée sous leurs bras. Ceci indiquerait un instrument ressemblant plus à la guitare qu'à la harpe ; mais les anciens avaient des lyres, des cythares et des *testudo* de formes aussi différentes entre elles que le sont de nos jours la harpe, l'épinette, le clavecin et le piano. Ces instrumens variaient aussi pour le nombre des cordes, ce qui fait qu'on a souvent élevé des discussions pour savoir si la lyre avait originairement trois cordes, ou sept, ou même davantage.

Dans un manuscrit grec de l'an 200 de l'ère vulgaire, on voit un dessin représentant un instrument avec un long manche, qui a la même forme que le *dicorde* des Egyptiens. Sur un marbre d'un ancien sarcophage, on remarque aussi une figure de femme assise et jouant d'un instrument qui a un κοιλια (corps), un long manche et cinq cordes. Elle tient le manche de la main gauche et paraît appuyer sur les cordes avec l'ex-

(1) On peut voir dans le neuvième volume de la *Revue musicale* une explication complète des diverses espèces de lyres et de cythares. F.

trémité des doigts. La position de cet instrument est exactement la même que celle de la guitare moderne, mais les cordes semblent être frappées avec un plectrum tenu de la main droite. Sur un autre sarcophage se trouve un instrument tout-à-fait semblable à la guitare espagnole. Il a neuf cordes et dix chevilles (1). Le monocorde, avec une corde divisée par des chevalets mobiles était d'un usage habituel chez les Grecs; il indiquait la nature des intervalles et servait à former l'oreille à la justesse des intonations.

Pythagore fut l'inventeur d'un instrument très curieux appelé la *lyre tripodienne;* sa forme ressemblait à celle du trépied de Delphes; les trois pieds supportaient un vase qui servait de corps sonore, et les cordes étaient placées entre les pieds. Cet instrument présentait ainsi en réalité trois lyres qui étaient accordées selon les modes dorien, lydien et phrygien. On pinçait les cordes avec les doigts de la main droite, se servant du plectrum avec la gauche et faisant tourner l'instrument avec le pied. Pythagore mélangeait les trois modes, et par l'habitude il avait acquis une telle dextérité que ceux qui l'entendaient sans le voir croyaient qu'il y avait trois exécutans. Athénée a conservé une description de cet instrument, et il assure qu'après la mort de Pythagore on n'en construisit plus de semblable. Il paraît que de toutes ces espèces de lyres en usage parmi les Grecs, aucune n'était jouée avec un archet.

Les instrumens à vent des Grecs étaient peu nom-

(1) Voyez *the New Edinburgh Review*, vol. II, p. 510.

breux : d'abord avec la flûte ils n'avaient que la syrinx, et plus tard ils eurent la trompette, la cornemuse (askaülos) et l'orgue pneumatique. La connaissance de la trompette leur venait, disent-ils, des Étrusques dans le temps des Héraclides. Nous avons déjà remarqué que cet instrument n'était point en usage dans la guerre de Troie ; le premier signal des batailles était d'allumer des torches et de souffler dans des conques ou *buccina*.

Les instrumens de percussion des Grecs étaient le *tympanum*, le *tympanum parvum* ou *tympanolum*, espèces de tambours ; les *cymbala, crotala* ou cymbales ; et les *campana* ou cloches. Il ne paraît pas que les anciens aient connu ce tambour long et cylindrique, ou tambour-basse, qui est en usage dans notre musique militaire, ni les timbales, instrumens asiatiques introduits en Europe par les Turcs. Tous les tambours des anciens étaient plats comme le tambour de basque et le tambourin moderne ; les cymbales n'ont pas besoin d'une description particulière ; elles ressemblaient exactement à celles dont nous nous servons aujourd'hui.

Il est prouvé par la Bible que l'invention des petites cloches remonte à la plus haute antiquité ; mais les grandes, celles qu'on suspend dans les tours et qu'on agite avec des cordes, ne furent connues que vers le sixième siècle. Les Grecs avaient un autre instrument de percussion appelé par Anacréon *ascarus nyagale*. C'était un cube de métal ; quand on le frappait, il rendait un son semblable à celui des *crotales*. L'invention en est attribuée aux Troglodytes, ou aux

Lybiens, ou aux Thraces. Les auteurs classiques citent encore plusieurs autres instrumens, mais sans en désigner les formes ni la nature, ce qui nous met dans l'impossibilité d'en parler.

Il y eut parmi les anciens écrivains grecs plusieurs savans théoriciens. Lasus était un des plus anciens ; il était d'Hermione, ville du Péloponèse, et vivait dans la 58e olympiade, 548 ans avant J.-C. Pythagore a été aussi mis au nombre des plus savans théoriciens; il considérait les nombres comme le principe de toute chose, et ce fut le premier qui les appliqua à la théorie de la musique; ayant observé que les vibrations d'un son peuvent se réduire en qualités appréciables, il les soumit au calcul et en déduisit une théorie qui porte son nom (1). Ce fut lui qui inventa le canon harmonique, ou monocorde, dont nous avons parlé plus haut, avec lequel il mesura les intervalles musicaux par des proportions exactes. Sur son lit de mort, ce célèbre philosophe recommandait cet instrument comme étant le meilleur investigateur musical, et le meilleur guide pour la recherche de la vérité. La découverte des proportions musicales et la manière de déterminer la gravité ou l'élévation des sons par le plus ou le moins de rapidité des vibrations des cordes, est aussi attribuée à Pythagore, et quelques écrivains réclament en son nom l'invention de la notation, honneur qui néanmoins paraît appartenir à Terpandre.

Pythagore passe pour avoir été le premier qui ait essayé de donner une théorie de la propagation des

(1) Busby's, *History of music*, vol. I, pag. 174.

sons. Il supposait que l'air en est le véhicule et que son agitation, produite et accompagnée par une semblable agitation du corps sonore, en est la cause. Les vibrations d'une corde ou de tout autre corps sonore, étant communiquées à l'air, affectent les nerfs auditifs avec les sensations des sons, et ces sons, d'après lui, sont aigus ou graves selon que les vibrations sont plus ou moins rapides. Telle était la philosophie des sons que Pythagore enseigna le premier; mais nous manquons de données qui puissent nous faire connaître d'une manière exacte sur quelle base il fonda son système. La tradition populaire suppose qu'il découvrit les relations consonnantes des sons, en observant la résonnance des marteaux d'un forgeron lorsqu'ils frappaient l'enclume; mais ce conte doit être écarté par tout homme qui est capable de réflexion (1).

Pythagore fut le premier qui conçut l'idée de la musique des sphères; il enseigna que les sept planètes et la sphère des étoiles fixes étaient unies en un concert harmonieux, et il assigna différens tons aux planètes selon leur distance de la terre. M. Fenton, dans ses notes sur Haller, suppose que le philosophe grec, qui avait étudié à Babylone sous Zoroastre, devait être familier avec les écrivains juifs, et qu'il avait fondé sa doctrine sur cette expression du livre de Job: *quand les étoiles du matin chantent ensemble.* Cette idée fantastique aurait été oubliée depuis long-temps, si les poètes n'en avaient pas perpétué le souvenir. Au-

(1) Selon les meilleurs chronologistes, Pythagore mourut environ 497 ans avant J.-C., à l'âge de 71 ans.

cun d'eux ne l'a employée si heureusement que le célèbre Milton dans l'hymne sur la Nativité.

Aristoxène, né à Tarente en Italie, 394 ans avant J.-C., était disciple d'Aristote, sous lequel il apprit la philosophie et la musique. On lui doit plusieurs traités sur la musique. Il était opposé à Pythagore, en ce qu'il considérait l'oreille comme le seul arbitre des intervalles de musique, tandis que le philosophe grec affirmait que l'oreille ne peut pas plus concevoir ces intervalles que l'œil ne pourrait servir à former un cercle sans compas. Ni l'une ni l'autre de ces opinions ne sont exactes, et Ptolémée, s'efforçant d'établir un juste milieu entre eux, définit d'une manière plus claire et plus précise les diverses fonctions des sens et de la raison. Il y avait dans le même temps d'autres chefs de sectes musicales, tels qu'Épigone, Damon, etc.; le premier fut l'inventeur d'un instrument appelé d'après lui *épigonium*, qui était monté de quarante cordes. Euclide le mathématicien a écrit aussi sur la musique.

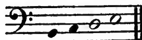
DE LA NATURE DE L'ANCIENNE MUSIQUE GRECQUE.

Aucun sujet n'a excité plus de controverses que la musique des anciens Grecs. Son mérite a été vanté par quelques écrivains au-delà de toute probabilité; selon d'autres, elle méritait peu les éloges qu'on en a faits. Des opinions très contradictoires ont été énoncées sur le système musical de ce peuple célèbre; la question de savoir s'il avait ou non la connaissance de l'harmonie a occupé la plume de savans critiques et d'antiquaires

fort érudits, sans qu'on ait obtenu de solutions satisfaisantes de tant de recherches. Les limites que nous nous sommes assignées dans cet ouvrage ne nous permettent pas d'entrer dans une longue discussion à cet égard; nous nous contenterons d'indiquer les points principaux du système musical des Grecs, tels que nous les avons recueillis dans les écrits des savans qui ont consacré leur temps à éclaircir cette matière.

Le plus ancien système des Grecs paraît avoir été le genre enharmonique d'Olympe de Mysène, dont l'échelle ressemble à l'ancienne échelle écossaise dans le mode mineur, en retranchant le quatrième et le septième degré, comme: *ré, si bémol, la, fa, mi, ré, ré, mi, fa, la, si, ré.* Combien ce système dura-t-il avant l'introduction du genre diatonique, puis du genre chromatique et enfin de l'enharmonique qui procède par quart de tons? c'est ce qu'il est impossible de dire. Nous allons nous borner à donner une idée de ces trois genres.

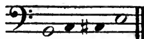
Le genre *diatonique* est le plus naturel et le plus simple en musique. Dans la musique moderne il se compose d'une échelle de sons contenant une série de tons et de demi-tons majeurs. Le genre diatonique des Grecs, ou leur tétracorde, procédait par un demiton et deux tons comme: *si, ut, ré, mi,*



C'est de la succession des deux tons qu'il tirait son nom formé de *dia, par* ou *travers,* et *tonos, ton,* c'est-

à-dire passant d'un ton à un autre ; ce qui dans la musique des Grecs ne se faisait jamais que dans le genre diatonique ; les airs anglais, *God save great George the king* et *Let ambition fire thy mind*, peuvent être donnés comme des exemples de ce genre, car on n'y trouve aucune modulation produite par un dièze ou un bémol accidentels.

Le *chromatique*, second des trois genres, consistait en demi-tons et tierces mineures, comme : *si*, *ut*, *ut dièze*, *mi*,
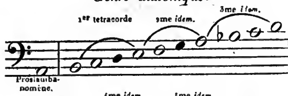


Son nom venait ou du terme de χρωμα, qui signifie *la couleur*, ou, comme le suppose le P. Panau, de ce qu'il était intermédiaire entre le diatonique, le premier des genres, et l'enharmonique qui en était le troisième. *Boëce* et après lui *Zarlin*, attribuent l'invention de ce genre à Timothée le Milésien, contemporain d'Alexandre-le-Grand. L'échelle chromatique régulière, dans la musique moderne, se compose d'une série de demi-tons majeurs et mineurs, ascendans et descendans, selon que le comporte le tempérament de nos instrumens à cordes et à vent.

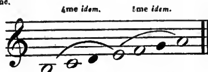
L'*enharmonique* était le troisième genre des Grecs, et se composait de deux quarts de tons et d'une tierce majeure : *si*, *si* × *ut*, *mi*,



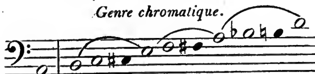
Chacun de ces genres avait quelques notes qui lui étaient propres et les autres étaient communes à tous les trois. *Si*, *ut*, *mi*, *fa*, *la*, *si* bémol, appartenaient aux trois genres, pendant que *ré* et *sol* étaient particuliers au diatonique, *ut dièze* et *fa dièze* au chromatique, et *si* ×, *mi* ×, et *la* ×, à l'enharmonique. L'exemple suivant des trois genres, tiré de l'ouvrage du D. Burney, expliquera ce système plus clairement qu'on ne peut le faire avec des mots.

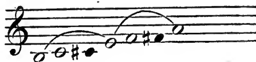
Genre diatonique.





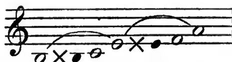
Genre chromatique.





Genre enharmonique.





Rien n'est plus difficile que de déterminer l'époque à laquelle ces différens genres furent inventés. Le P. Martini, qui a fait preuve de beaucoup d'érudition à ce sujet, pense qu'on ne connaissait que le genre diatonique avant le temps d'Alexandre-le-Grand, où Timothée imagina le chromatique, et que l'enharmonique ne fut inventé que vers le temps d'Ératosthène, qui mourut 194 ans avant J.-C. Un fait bien établi par un document remarquable, conservé par Boèce, c'est que Timothée, qui était né 346 ans avant J.-C., fut banni de Sparte pour avoir changé le style de leur ancienne musique, qui, avant lui, paraît avoir été très simple. Ce document est le décret du sénat contre Timothée; il est assez curieux pour être rapporté ici. « Attendu que « Timothée le Milésien, en venant dans notre cité « (Sparte), a déshonoré notre ancienne musique et « méprisé la lyre à sept cordes; que, par l'introduction « d'une plus grande variété de notes, l'augmentation « du nombre des cordes de la lyre et la nouveauté de « sa mélodie, il a corrompu les oreilles de notre jeu- « nesse et donné à notre musique une manière artifi-

« cielle et efféminée, au lieu du genre simple et ré-
« gulier qu'elle avait eu jusqu'ici; qu'il a rendu la
« mélodie infâme en composant dans le genre chro-
« matique au lieu de l'enharmonique (1); le roi et les
« éphores ont résolu de le soumettre à la censure, de
« l'obliger à retrancher les trois cordes ajoutées par
« lui à la lyre, et de le bannir de notre cité; que les
« hommes apprennent par cet exemple à n'y introduire
« aucunes nouvelles coutumes. »

Il y avait dans la musique des Grecs cinq modes principaux: le *dorien*, le *lydien*, le *phrygien*, l'*ionien* et l'*éolien*, dont les noms, comme le lecteur peut le remarquer, dérivaient de ceux de quelques contrées de l'Asie; ce qui prouve que les connaissances musicales des Grecs, tiraient leur origine de l'Orient. Il existait aussi des modes intermédiaires; quelques auteurs en fixent le nombre à quinze, Aristoxène le réduit à treize, et d'autres écrivains à douze. Le mode dorien était le plus grave, le phrygien occupait le milieu, et le lydien était le plus aigu. Les deux autres modes remplissaient les intervalles qui se trouvaient entre ceux dont nous venons de parler; ainsi, le mode ionien était placé entre le mode dorien et le phrygien, et le mode éolien entre le phrygien et le lydien. Le mode dorien était d'un caractère grave et véhément; il animait ceux qui l'écoutaient. Le mode éolien était majestueux, le ionien dur et austère; le phrygien était consacré aux cérémonies religieuses;

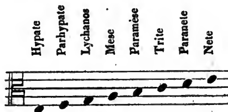
(1) L'ancien enharmonique du premier Olympe.

et le lydien était doux et voluptueux, ce qui fait dire à Dryden :

Softly sweet, in Lydian measures,
Soon he soothed his soul to pleasures

Adouci par les chants lydiens,
Il abandonna bientôt son ame au plaisir.

L'exemple suivant représente l'octacorde de Pythagore, avec le nom des cordes et leurs notes correspondantes dans l'échelle moderne du ténor.



Le système des Grecs comprenait les *sons*, les *intervalles*, les *mutations*, la *mélopée* et la *rhythmopée*.

Les *sons* forment la base de la mélodie et de l'harmonie ; on peut les considérer comme le premier élément de la musique. Les *intervalles* désignent la distance qui se trouve entre les différens sons. Le plus petit intervalle dans la musique des Grecs était le dièze enharmonique, ou quatrième partie d'un ton. Le mot de *mutation* indique le changement de genre, de mode, de *mesure* ou de mouvement. La *mélopée* est l'art de la composition du chant, ou, à proprement parler, comprend les *intervalles* et la *mutation*. Le *rhythme* des anciens était tout-à-fait différent du rhythme moderne ;

il était déterminé par les syllabes longues ou brèves de leur poésie, et n'offrait aucune autre variété que celle que pouvaient produire les différens mètres poétiques.

Avant Terpandre, les mélodies grecques, de même que celles de l'Egypte et de la Judée, se transmettaient seulement par la tradition. La notation inventée par lui et perfectionnée ensuite ne consistait que dans l'usage des lettres de l'alphabet appliqué aux sons de la musique. Une partie de ces lettres était renversée, d'autres étaient tronquées ou accouplées; quelques-unes enfin conservaient leur forme primitive. Ce système nous semble bien plus compliqué et bien plus difficile que la notation moderne.

Les écrivains ne s'accordent pas néanmoins sur les difficultés du système de notation des Grecs. M. Perne, qui a publié il y a quatre ou cinq ans un mémoire sur la musique des Grecs (1), réduit de beaucoup le nombre des caractères ou signes de notation qui avait été porté par plusieurs auteurs à seize cent vingt-six. Ils disent que les Grecs avaient composé avec les vingt-quatre lettres de leur alphabet cent quarante-cinq caractères de musique. M. Perne réduit ce nombre à quatre-vingt-dix, dont une moitié était consacrée à la voix et l'autre aux instrumens, ce qui porte seulement à quarante-cinq le nombre de ceux qu'il fallait connaître, selon qu'on apprenait la musique vocale ou instrumentale. Il va même plus loin, car il essaie de

(1) Voyez la *Revue musicale* publiée par M. Fétis, tomes III, IV et V.

démontrer que, pour l'usage général des musiciens, quarante-quatre caractères suffisaient, vingt-deux pour la voix et vingt-deux pour les instrumens. Ce savant assure de plus que les Grecs avaient une méthode simple et uniforme pour enseigner leur système général, qui consistait à choisir parmi leurs quinze modes celui appelé lydien dans l'échelle diatonique, pour servir d'exemple et de base à leurs démonstrations, et qu'après avoir ainsi initié leurs élèves aux premiers principes de la musique, ils passaient graduellement à l'étude des autres modes.

Il n'existe aujourd'hui que quatre *specimen* de l'ancienne musique des Grecs. Trois de ces morceaux sont des hymnes adressées à Calliope, à Apollon et à Némésis. Elles furent trouvées parmi les papiers du célèbre archevêque Usher. Le quatrième fut découvert par le P. Kircher dans un monastère près de Messine. Il consiste dans les huit premiers vers de la première ode de Pindare, mis en musique avec des caractères correspondans à ceux attribués par Alypius au mode lydien, lequel, d'après Platon, était si particulièrement consacré à inspirer de tendres affections qu'il en défend l'usage dans sa république. Ces *specimen* ont été livrés au public par Burette et le D. Burney. L'hymne à Calliope a été depuis peu traduite du grec, et M. J.-F. Dannceley y a mis un accompagnement. Elle a été publiée dans la vingt-neuvième partie du *London Encyclopedia*, art. *Musique*. M. Danneley partage l'opinion de Doni, de Zarlin, de Stillingfle et et de plusieurs autres, que les Grecs possédaient la connaissance de l'harmonie.

En résumé, la musique des Grecs était, selon notre opinion, meilleure qu'on ne le croit généralement. Ils avaient la connaissance de nos intervalles, dans l'étendue de leur échelle, qui ne descendait pas si bas et ne montait pas si haut que la nôtre; et s'ils ne connaissaient pas l'harmonie, dans l'acception que nous donnons à ce mot, ils possédaient certainement l'art de composer et de diriger des masses vocales et instrumentales qui produisaient des effets égaux à ceux qu'on a pu obtenir dans les temps modernes.

On avait fondé beaucoup d'espérances sur la découverte du traité de Philodème; on espérait y puiser des renseignemens importans sur la musique antique. Cet ouvrage avait été trouvé dans les ruines d'Herculanum; le roi de Naples l'offrit ensuite au roi d'Angleterre, Georges IV. Malheureusement, à l'exception de quelques fragmens, ce manuscrit a été presque détruit dans l'opération du déroulage. Les fragmens qu'on en a conservés nous apprennent que c'était une dissertation sur la musique dans le genre de celle de Boèce; et ce qui peut consoler de la perte du reste, c'est qu'à moins que ee qui a été perdu ne fût fort supérieur à ce qui a été conservé, cet ouvrage n'aurait pas beaucoup éclairci nos doutes sur la musique des anciens (1).

(1) Il y a ici une cumulation d'erreurs bien singulières. Le traité de Philodème (appelé par M. Stafford *Philodexemus*) n'a point été donné en présent au roi d'Angleterre par le roi de Naples; il n'a point été détruit dans l'opération du *déroulage*, car il a été publié en entier et forme (avec les notes et commentaires des savans éditeurs) le premier volume de la collection intitulée *Herculanensium voluminum quæ supersunt* (Naples. 1793, in-fol.): les légères lacunes qui se trou-

Musique des Grecs modernes.

Le meilleur ouvrage sur la musique de la Grèce moderne est celui de M. Fauriel intitulé : *Chants populaires de la Grèce moderne.* On y voit que cette contrée est remplie de rhapsodes, espèce d'improvisateurs dont la plupart sont aveugles. Ils vont de ville en ville, de village en village, chantant les airs nationaux de leur patrie. Ces chants sont l'expression fidèle du caractère de cette nation. Ce ne sont point des poésies qu'on puisse trouver dans des livres; elles naissent et demeurent dans la bouche du peuple. Les incidens de la vie privée, les événemens publics de quelque importance, deviennent le sujet de ces chansons, et d'ordinaire, le même personnage compose les vers et les adapte à quelque douce mélodie. Une grande partie de ces airs sont attribués à ces aveugles ambulans dont nous avons parlé, qui traversent la Grèce en tout sens, depuis l'extrémité de la Morée jusqu'à Constantinople, et depuis la mer Egée jusqu'à la mer Ionienne. Lorsque les Grecs étaient sous la domination des Turcs, ces ménestrels errans trouvaient l'hospitalité dans la maison du pauvre; les puissans maîtres de cette terre ne se mêlaient jamais dans les groupes qui environnaient le chanteur, et considéraient avec dédain et apathie l'intérêt avec lequel les Grecs écoutaient les

vent dans les colonnes ont été restituées d'une manière souvent heureuse; enfin l'ouvrage n'est point une dissertation dans le genre de celle de Boèce (qui n'a point écrit de dissertation sur la musique, et dont le traité systématique est divisé en cinq livres), mais un traité de morale contre la musique. F.

chants, tantôt gais, et tantôt pathétiques de ces *Homères modernes*, comme les appelle M. Fauriel. Pour s'accompagner, ces ménestrels se servent d'un instrument qui ressemble exactement à lyre des anciens Grecs et qui en a conservé le nom et la forme. Cet instrument, pour être complet, doit avoir cinq cordes, mais souvent il n'en a que deux ou trois, et l'on peut imaginer que le son n'en est pas très harmonieux. Les chanteurs aveugles vont ordinairement isolés; cependant ils se réunissent quelquefois par groupe de deux ou trois, et chantent ensemble les mêmes chansons. De même que les anciens rhapsodes, ces ménestrels sont les nouvellistes et les historiens de la Grèce moderne; ils prennent note de tout, célèbrent tous les événemens, et répandent dans le pays entier le bruit des actions d'éclat et la renommée de ceux qui les ont faites.

La chanson règne en souveraine parmi les Grecs modernes; c'est une poésie populaire, c'est l'expression directe et vraie du caractère national que tout Grec comprend et sent avec amour, par cela seul qu'il habite le sol et respire l'air de la Grèce. Ainsi, comme déjà nous l'avons dit, la musique, et la poésie ne sont pas consacrées exclusivement à célébrer les événemens historiques; ceux de la vie privée sont aussi du domaine des rhapsodes; aux fêtes d'un mariage, au départ d'un des membres d'une famille pour une terre étrangère, aux cérémonies funèbres, ces deux sœurs se réunissent pour exprimer la joie ou le chagrin, le plaisir ou le regret, et il y a des chants consacrés à chaque événement.

« C'est encore un rapport très marqué entre les an-

ciens rhapsodes et les nouveaux, que ceux-ci soient comme l'étaient les autres, à la fois musiciens et poètes. Tout aveugle qui compose une chanson en compose l'air en même temps. Faire des vers n'est pour lui que la moitié de la fonction du poète; mettre ces vers en musique en est le complément indispensable. On compose quelquefois, il est vrai, une chanson nouvelle sur un air déjà connu; mais ce n'est pas le cas ordinaire et généralement chaque nouvelle chanson est produite et circule avec un air inventé pour elle. Ces poètes musiciens, qui composent ainsi par une seule opération les vers et la musique de leurs chansons, ne connaissent guère mieux les règles musicales que celles de la poésie; ils sont dirigésdans l'une, comme dans l'autre, par une routine plus ou moins sûre et délicate. »

Les airs des chants klephtiques sont extrêmement simples, traînans et tenant plus du plain-chant que de la musique des nations de l'Europe. Ces airs ont toujours quelque chose de plaintif, lors même qu'ils célèbrent les victoires des Klephtes ou qu'ils doivent exprimer les sentimens les plus élevés. On dirait à les entendre qu'ils ont été composés pour être chantés dans les montagnes et répétés d'échos en échos, ainsi que le *ranz des vaches* de la Suisse.

Quant à la musique des chansons rimées composées dans les grandes villes ou dans les îles, elle a plus de douceur, plus d'agrément et de variété, et plus d'art dans sa facture : M. Fauriel rapporte même qu'il en a entendu chanter plusieurs sur de vieux airs italiens oubliés depuis long-temps en Italie.

Nous venons de parler des *chansons rimées* du

continent et des îles : c'est qu'en effet elles le sont presque toutes et ne diffèrent que par cela de la forme métrique de celles du continent, qui ne le sont jamais.

L'air des chansons de montagnes ne prend quelquefois qu'un seul vers, ordiuairement deux, et jamais plus. Mais on allonge cet air, ou pour mieux dire le couplet de deux vers dans la mesure duquel il se renferme, à l'aide de mots intercalés arbitrairement, comme une sorte de refrain intérieur qui y figure souvent de la manière la plus bizarre.

« Nous autres froids habitans du nord l'Europe, dit M. Fauriel, nous ne pouvons nous figurer tout ce qu'il y a d'expressif, de passionné dans les chansons des Grecs. Ce n'est jamais pour eux une chose d'usage, une exagération poétique ; c'est l'expression vraie des sentimens naturels, bien plus exaltés dans la Grèce que partout ailleurs. Rien de plus touchant que les chants qui précèdent la séparation d'un Grec d'avec sa famille, lorsqu'il part pour un pays lointain. Il lui en coûte tant pour quitter sa terre chérie et les objets de son affection ! Les parens, les amis du voyageur, sa mère, sa femme, ses sœurs chantent au repas d'adieu des chansons dont les unes sont anciennes et de temps immémorial communes à la Grèce entière, et les autres improvisées. On pourrait citer plus d'un fait pour montrer quel pouvoir ont sur l'ame ces adieux poétiques. M. Fauriel en rapporte un où ont figuré comme auteurs et comme témoins des personnes de sa connaissance.

« Dans le canton de Zagori, au voisinage du Pinde, vivait une famille respectable à laquelle appartenaient trois frères, dont le plus jeune, par une exception rare

et fâcheuse dans l'ordre de la nature, était pour sa mère un objet d'aversion. Après avoir supporté long-temps avec une douleur muette les injustes rigueurs de sa mère, le pauvre jeune homme fut obligé de partir pour Andrinople. Il y eut, suivant l'usage, un repas d'adieu auquel assista une nombreuse réunion de parens qui accompagnèrent ensuite le jeune homme jusqu'à la distance de quatre à cinq milles. L'endroit où l'on fit halte pour se séparer était un vallon du Pinde de l'aspect le plus sauvage. On avait déjà chanté diverses chansons pathétiques appropriées à la circonstance; chacun était triste et rêveur, lorsqu'un incident inattendu vint mettre le comble à l'émotion commune. Monté sur un quartier de rocher, de manière à dominer le cortége qui l'entourait et le regardait, le jeune voyageur entonne une chanson qu'il avait composée lui-même pour la circonstance, et dans laquelle il exprimait de la manière la plus touchante la douleur de quitter son pays, sa famille, et celle plus grande encore de n'être point aimé de sa mère. Le ton ému du jeune homme, la tendresse de ses plaintes, l'air pathétique sur lequel il les chanta, renforcés encore par la solitude et la mélancolie du lieu, eurent bientôt pénétré tous les cœurs et tiré des larmes de tous les yeux. La mère du jeune homme était là : elle fut d'abord saisie d'un trouble qui allait croissant à chacun des accens d'une lamentation qui s'adressait principalement à elle; et à peine la chanson fut-elle achevée qu'elle se jeta sur son fils, le pressa sur son sein, le couvrit de baisers, et lui demanda pardon en sanglotant de n'avoir pas été jusque-là une bonne mère pour lui : elle lui promit de l'être à l'avenir, et tint parole. »

Les chants funèbres par lesquels on déplore la mort de ses proches prennent le nom particulier de *myriologie*, comme qui dirait : *Discours de lamentation, complainte*. Ces myriologues ont cela de commun avec les autres chants domestiques des Grecs, qu'ils sont d'un usage également général, également consacré. Ils remontent à l'antiquité la plus reculée, car on voit dans l'Iliade un passage où Homère représente la famille de Priam exprimant ses lamentations sur le corps d'Hector; et l'un des plus beaux morceaux de Sophocle, qui peut passer pour une véritable myriologie antique, est le monologue d'Électre pleurant sur l'urne qu'elle croit renfermer les cendres d'Oreste. Les myriologues commencent lorsque le corps est préparé pour la sépulture. Ils durent jusqu'au moment où les prêtres viennent et jusqu'à l'arrivée du convoi funèbre à l'église. Ils cessent durant les prières et la psalmodie des prêtres pour recommencer au moment où le corps va être mis dans la tombe. Ces chants ne finissent pas même avec les funérailles : ils se renouvellent souvent dans des occasions déterminées. Durant une année entière, à dater du jour de la mort d'un des siens, une femme ne se permet pas de chanter, si ce n'est des myriologues; toute autre chanson, même triste, serait réputée une distraction contraire à la piété due aux morts : et lorsqu'elles vont à l'église, soit avant, soit après le service divin, les femmes ne manquent guère de se réunir sur la tombe de leurs proches et d'y renouveler l'ancien adieu du jour des funérailles.

Les myriologues sont toujours improvisés et chantés par des femmes; les mères en font sur les enfans en

bas âge qu'elles perdent; et ces myriologues sont souvent du pathétique le plus gracieux. L'enfant y est regretté sous l'emblème d'une plante délicate, d'une fleur, d'un oiseau, ou de tout autre objet assez agréable pour qu'une mère se complaise à y comparer son enfant.

Ce n'est pas, à coup sûr, sans un violent effort sur elles-mêmes et sans une sorte de métamorphose intérieure des plus étonnantes que des femmes timides et ignorantes viennent à bout de la tâche difficile qui leur est imposée par l'usage dans le cérémonial des funérailles. Au reste, si les femmes grecques possèdent la faculté poétique qu'exige l'improvisation d'un myriologue, on pense bien qu'elles ne l'ont pas toutes également. Il y en a qui se distinguent par le talent remarquable dont elles sont douées; ce sont elles que l'on invite particulièrement aux cérémonies funèbres. Une femme est notée dans son village comme une bonne myriologiste, à peu près comme le serait en Italie un improvisateur distingué.

Comme un exemple des myriologues, M. Fauriel cite celui d'une jeune femme de Metsoron, sur le Pinde, qui, ayant perdu son mari, était restée avec deux jeunes enfans. C'était une pauvre paysanne d'un caractère très simple, qui ne s'était jamais fait remarquer par son esprit. Menant ses deux enfans par la main, elle arriva en présence du corps de son mari et commença son myriologue par le récit d'un rêve qu'elle avait fait une des nuits précédentes, récit qu'elle adressait au défunt. « Je vis, lui dit-elle, l'autre jour, à la porte de notre « maison, un jeune homme de haute taille, d'un air « menaçant, ayant à ses épaules des ailes blanches dé-

« ployées : il était debout sur le seuil de la porte, une « épée nue à la main : Femme, me demanda-t-il, ton « mari est-il à la maison? Il y est, lui répondis-je ; il « est là qui peigne notre petit Nickolos, le caressant « pour l'empêcher de pleurer. Mais n'entre pas, terri- « ble jeune homme, n'entre pas ; tu ferais peur à notre « enfant. Et le jeune homme aux ailes blanches persis- « tait à vouloir entrer. Je voulus le repousser dehors ; « mais je ne fus pas assez forte : il s'avança dans la « maison, s'élança sur toi, ô mon bien-aimé, et te « frappa de son épée ; il te frappa, malheureux ; et « voici, voici ton fils, notre petit Nickolos qu'il vou- « lait tuer aussi...»

Après ce début, dont l'accent autant que les paroles avaient fait frissonner les assistans, qui regardaient, les uns vers la porte comme pour voir si le jeune homme aux ailes blanches y était encore, et les autres le petit enfant collé aux genoux de sa mère, elle se jeta en sanglotant sur le corps de son mari. On eut de la peine à l'en arracher, et à peine en fut-elle enlevée qu'elle reprit, dans un nouveau transport d'émotion, le cours de son myriologue. Elle demanda à son mari comment elle pourrait désormais faire vivre ses enfans et vivre elle-même : elle rappela les jours de son mariage, combien elle avait aimé son époux, avec quelle tendresse elle avait élevé ses enfans, et ne s'arrêta qu'épuisée, défaillante, pâle et semblable en apparence à celui à qui elle venait d'adresser de si douloureuses paroles.

Ces sortes d'improvisations sont toujours en vers, et ces vers dans le mètre ordinaire des autres chansons.

Elles sont aussi toujours chantées, et chantées sur un air qui diffère d'un lieu à un autre, mais qui, dans un lieu donné, reste invariablement consacré à ce genre de poésie. C'est un chant plaintif, tel que le commande son objet, et assez lent pour donner aux expressions le temps de s'offrir à l'imagination qui les cherche à l'aventure. Cet air se termine par des notes très aiguës, tandis que les chansons ordinaires finissent le plus souvent par des notes graves. Quant à l'étendue, il n'y a rien de fixe ni de prescrit pour les myriologues : ils sont quelquefois très longs, mais cela est rare ; en général, ils n'excèdent guère la longueur des autres chants populaires, c'est-à-dire qu'ils sont communément assez courts.

Il ne paraît pas que la musique des Grecs modernes ait conservé la moindre ressemblance avec celle de leurs ancêtres. Dans le mois d'octobre de l'année 1824, à un dîner donné à *Mansion-House* à Londres, il y avait quatre jeunes Grecs : Eustace Rollis, de Napoli de Romanie, Stamonacea, Cosla, fils d'un chef souliote, et Périclès d'Athènes. A la prière de lord Mayor, ces jeunes gens donnèrent quelques exemples du genre de musique de la Grèce moderne. Les mélodies qu'ils chantèrent étaient savantes et agréables ; mais quoique d'un caractère particulier, elles étaient basées sur l'échelle diatonique moderne, d'où nous pouvons présumer que parmi beaucoup d'autres traits caractéristiques de leurs ancêtres, les Grecs de nos jours ont perdu la trace des genres chromatique et enharmonique autrefois en usage (1).

(1) M. Stafford paraît croire que les Grecs de l'antiquité faisaient un

M. Emerson, dans ses *Letters from the Ægean*, l'une des publications les plus récentes sur la Grèce, parle avec éloge de la musique grecque. Dans une lettre datée de Smyrne il dit: « Nous avions dîné en « compagnie avec un certain nombre de Grecs et d'Au« trichiens, et des officiers de marine français et an« glais, alors en rade à Smyrne. Dans la soirée nous « louâmes un bateau pour traverser la baie et nous « faire conduire aux jardins turcs sur la côte du nord. « La nuit était délicieuse, les étoiles étincelantes « brillaient sur l'azur du firmament, et l'Océan était « presque aussi calme que le ciel. Aucun bruit n'était « entendu sur la rive plongée dans l'obscurité, et la « voix d'un jeune Grec qui était avec nous et qui s'ac« compagnait sur sa guitare troublait seule la soli« tude de cette scène. Il chanta avec autant de goût « que d'expression les airs de ses montagnes natives. « Son accent était plus musical que celui des autres « Grecs que j'ai entendus dans la Morée, dont les notes « nazales m'ont paru peu harmonieuses. Notre jeune « Grec savait un grand nombre des chants d'amour « de Christopoulo de Crète, et des airs guerriers du « patriote Rhigas. C'était une chose assez curieuse « d'entendre résonner ces accens belliqueux des Grecs « presque sous les fenêtres de leurs barbares oppres« seurs. »

En parlant de la musique des Grecs modernes, Dod-

constant usage des genres chromatique et enharmonique; c'est une erreur; ces genres, et surtout le premier, n'ont été employés que rarement; la plupart des musiciens grecs n'avaient même que des notions vagues du genre enharmonique. F.

well assure qu'elle est aussi rude à l'oreille que leurs vins le sont au palais. Selon lui, la plupart des chants grecs ressemblent précisément à cette espèce de cris sauvages des paysans italiens qui produit l'effet le plus désagréable sur une oreille étrangère. Lady Mary Wortley Montague, M. Fauriel, le P. Della Valle, M. Guys et le D. Ohfsons sont bien opposés à cette opinion, car eux tous en parlent avec ravissement. La différence des goûts peut expliquer cette dissidence. Les Grecs dansent encore en chantant comme ils le fesaient au temps d'Homère. M. Dodwell rapporte encore que *Malbrouck* est le seul air étranger qui ait su leur plaire. Il fut introduit à Constantinople par les Francs, et maintenant il est chanté dans la plupart des villes de la Grèce.

Nous allons présenter à nos lecteurs quelques *specimen* des poésies chantées de la Grèce moderne, tirés de l'intéressant ouvrage de M. Fauriel; le premier est un chant de marin, le second les adieux d'un chef mourant, et le héros du troisième périt dans un engagement avec les Turcs, quand ceux-ci étaient commandés par le fameux Issouph, un des généraux d'Ali-Pacha, surnommé par les Grecs *le buveur de sang*.

I.

JEAN STATHAS.

Un vaisseau noir voguait du côté de Kassandra; des voiles noires l'ombrageaient; un pavillon de la couleur du ciel. A sa rencontre vient une corvette, avec un pavillon rouge. — « Amène, (lui) crie-t-elle; baisse tes

voiles, (lui) dit-elle. » — « Je n'amène point; je n'abaisse point mes voiles. Me prenez-vous pour une fiancée, pour une nouvelle mariée qui va vous faire la révérence? Je suis Jean Stathas, le gendre de Boukovallas. Jetez le cable, ô mes braves! présentez la proue du navire; faites couler le sang des Turcs; n'épargnez pas les infidèles. » Les Turcs virent de bord; ils tournent la proue. Jean aborde le premier, le sabre à la main : le sang court sur le lest, la mer devient rouge, et les infidèles se rendent en criant : *Allah! allah!*

II.

LE TOMBEAU DU KLEPHTE.

Le soleil se couchait, et Dimas donnait ses ordres : — « Vous, mes enfans, (allez chercher) de l'eau pour votre repas de ce soir; toi, Lamprakis, mon neveu, assieds-toi là, près de moi : tiens! revêts mes armes, et sois capitaine. Et vous autres, mes braves, prenez mon pauvre, mon cher sabre; coupez de verts branchages; faites-m'en un lit, pour que je me couche; et allez me quérir un confesseur à qui je me confesse, à qui je dise tous les péchés que j'ai faits. Je fus trente ans Armatole, vingt ans Klephte, et maintenant ma mort est venue; je m'en vais mourir. Faites mon tombeau, et faites-le-moi large et haut, que j'y puisse combattre debout et charger (mon arme étendue) sur le côté. Laissez à droite une fenêtre pour que les hirondelles viennent m'annoncer le printemps, et les rossignols me chanter le bon mois de mai. »

III.

GHIPHTAKIS.

Les champs ont soif d'eau, les montagnes de neiges, les éperviers d'oisillons, et les Turcs de têtes. — « Qu'est-elle donc devenue, la mère de Ghiphtakis? celle qui a déjà perdu deux enfans, et un frère pour troisième; et qui, ayant maintenant perdu l'esprit, erre (à l'aventure) en pleurant? Qu'est-elle devenue? elle ne paraît ni dans les champs ni sur les montagnes. » — « On nous a dit qu'elle a passé, qu'elle est allée aux villages des Pâtres; et là tombaient (alors), là grondaient terriblement les coups de fusil. Et ce n'était pas à des noces qu'ils grondaient, ce n'était point à des fêtes villageoises. Ghiphtakis était blessé au genou et à la main. Il chancela comme un arbre (déraciné) il tomba comme un cyprès, et en brave qu'il était il cria d'une voix haute : Où es-tu, mon bon frère, mon bon ami? reviens, reviens sur tes pas, enlève-moi, ou enlève-moi la tête, de peur que Issouph arabe et sa milice ne me la coupent, et ne la portent à Janina, à ce chien d'Ali-Pacha (1). »

La musique d'église des Grecs modernes est, dit-on, fort monotone et bien plus propre à endormir les fi-

(1) C'est un point d'honneur chez les Grecs de ne pas laisser tomber leur tête au pouvoir des Turcs. « Ami, dit un chef expirant, dans une chanson klephtique, ami, tranche-moi la tête, afin que les ennemis, qui arrivent, ne me l'enlèvent pas pour l'exposer aux regards des passans. Mes ennemis la verraient, et le cœur leur en bondirait de joie; ma mère aussi la verrait, et en mourrait de douleur. »

dèles qu'à réveiller leurs sentimens religieux ; toutefois les Grecs ont fait de grands progrès dans l'art d'enseigner la musique. On prétend qu'en raison de la multiplicité des caractères de la notation, auxquels chaque professeur donnait une signification différente, il ne fallait pas moins de trente années pour apprendre cette science; mais aujourd'hui le système musical est tellement simplifié qu'on peut le connaître en deux ans.

Un traité sur cette nouvelle méthode vient d'être publié par M. Anastase Thamyris, et l'on doit espérer que la paix sera bientôt rendue à ce beau pays, et que le peuple grec aura le temps et le désir de cultiver un art qui plus que tout autre civilise les hommes, adoucit les mœurs et éveille dans l'ame le désir de faire des actions grandes et généreuses.

CHAPITRE XIII.

Musique des Romains.

La musique en usage chez les Romains, dans l'origine de ce peuple, était dépourvue d'art et d'agrément; elle différait peu, sans doute, de celle des Étrusques et des autres populations de l'Italie. Strabon dit en termes précis que la musique des Romains, spécialement celle qui servait dans les sacrifices, venait de l'Étrurie; et Denys d'Halicarnasse rapporte que les Etrusques avaient tiré leurs connaissances musicales d'Argos, quoiqu'il paraisse plus probable qu'elles leur étaient venues de l'Orient. On suppose généralement que leurs progrès dans la musique devancèrent ceux des autres nations de l'Europe. L'architecture de ce peuple dénote une origine égyptienne, et sans doute leur musique provenait de la même source; dans tous les cas il est évident, d'après les peintures trouvées sur les anciens vases étrusques et plusieurs sculptures antiques, que des instrumens à cordes, avec un manche, semblables au *dicorde* égyptien décrit par le D. Burney, étaient connus des Etrusques (1). Les peintures d'un de ces vases représentent aussi un instrument à une seule corde, avec un long manche, une roue et une manivelle, semblable à la *rote* ou vielle

(1) Les vases peints, appelés mal à propos *vases étrusques*, sont des vases grecs. F.

des modernes. Tous les instrumens de musique des Grecs ont été retrouvés sur les vases étrusques, et Athénée, Clément d'Alexandrie, Euripide, Sophocle et autres écrivains rapportent que la trompette fut inventée par les Etrusques qui communiquèrent cette découverte aux Grecs. Quant à la lyre étrusque, il n'est pas impossible que ce soit cet instrument qui ait donné la première idée de la viole (1).

La plus ancienne mention qui soit faite de la musique à Rome est une description du triomphe de Romulus, après sa victoire sur les habitans de Cécina, 749 ans avant J.-C. Denys d'Halicarnasse rapporte que dans cette occasion l'armée tout entière, rangée par divisions, suivit le char du vainqueur, chantant des hymnes aux dieux et célébrant son général en vers improvisés. Le même auteur dit encore, que dans le sacrifice annuel que les Romains faisaient en l'honneur de Cybèle, son image était promenée en procession parmi toute la ville, et que les prêtres et les prêtresses frappaient leurs *cymbales*, pendant que d'autres gens de leur suite jouaient sur la *flûte* les louanges de la déesse.

Dans les institutions religieuses de Numa, qui commença son règne 715 ans avant J.-C., il est parlé des *Saliens*, qui étaient des danseurs et des chanteurs d'hymnes adressées au dieu de la guerre; et ce législateur, en divisant le peuple en tribus, selon leurs diverses occupations, donna le premier rang aux musiciens, parce qu'ils étaient employés dans le service religieux.

(1) Il est difficile de comprendre ce que M. Stafford veut dire ici. La lyre qu'on voit sur les vases étrusques n'a aucun rapport avec la viole. F.

Servius Tullius, dont le règne commença 578 ans avant J.-C., distribua le peuple en classes ou centuries, et deux d'entre elles furent composées de joueurs de trompettes, de cornets, de tous les instrumens enfin qui servaient à sonner la charge. Dans les lois des dix tables qui furent faites 450 ans avant J.-C., on trouve encore une mention particulière des musiciens. Par ces lois le nombre des joueurs de flûte qui assistaient aux funérailles était limité à dix, et il y était ordonné que les louanges des hommes honorables seraient prononcées devant une assemblée du peuple, et que des chants lamentables, accompagnés du son de la flûte, s'uniraient à cette oraison funèbre.

Selon Tite-Live, le drame fut introduit à Rome pour la première fois 364 ans avant J.-C., à l'occasion d'une peste qui désola cette ville durant le consulat de C. Sulpicius Peticus et C. Licinius Stolo. Les magistrats, supposant que les dieux irrités leur envoyaient ce fléau dans leur colère, instituèrent les jeux appelés scéniques, qui étaient, d'après cet historien, des amusemens tout-à-fait nouveaux. Ces jeux étaient fort simples ; ils consistaient en exercices de danseurs venus de l'Étrurie, lesquels, sans paroles chantées, sans chercher même à représenter une action déterminée, dansaient d'après la manière toscane au son de la flûte. On y substitua ensuite des satires accompagnées aussi avec la flûte et prononcées avec les gestes convenables; et enfin, quelques années plus tard, Livius Andronicus essaya le premier d'abandonner la satire pour écrire des pièces sur un plan régulier. Il paraît avoir été aussi le premier qui ait fait exécuter le chant

et la danse par deux personnes différentes. C'était lui qui dansait dans ses pièces, et il avait confié la partie chantante à un jeune musicien.

Ces jeux scéniques ayant été institués à Rome pour apaiser les dieux irrités, il est évident que la musique jouait un rôle important dans les cérémonies religieuses de cette époque, ce qui paraît du reste prouvé d'après un passage de Tite-Live qui rapporte que les *tibicines* ou joueurs de flûte étaient splendidement régalés aux sacrifices, mais que 309 ans avant J.-C. les censeurs leur ayant retiré le privilége de manger dans le temple de Jupiter, selon l'ancienne coutume, ils se retirèrent en corps à Tibur, de manière qu'il n'en resta pas un seul pour jouer avant le sacrifice. Une ambassade solennelle leur fut envoyée pour les engager à revenir à Rome, mais ils furent sourds aux prières des ambassadeurs ainsi qu'à celles des habitans de Tibur. Ces derniers eurent recours alors à un expédient en rapport, dit Tite-Live, avec les inclinations de ces musiciens; ils furent enivrés et transportés au Forum, et là, quand ils reprirent leurs sens, le peuple romain les entoura et obtint d'eux de rester à Rome. Le privilége de manger dans le temple fut ensuite rendu à ceux qui étaient employés dans les cérémonies religieuses.

Le témoignage de beaucoup d'auteurs prouve l'importance que les Romains attachaient à la musique dans leurs fêtes publiques. Censorin remarque, que si la musique n'avait été agréable aux dieux, un joueur de flûte n'aurait certainement pas assisté dans le temple à toutes les prières qui leur étaient adressées. Horace,

appelle la musique *l'amie du temple;* Maxime de Tyr la nomme *la compagne des sacrifices.* Proclus dit que les avenues du temple étaient garnies de musiciens, et que lorsqu'ils approchaient de l'autel ils chantaient mpagnés par la flûte.

Bien que la musique fût, comme on vient de le voir, une partie inséparable du rite religieux des Romains, elle ne paraît pas avoir été employée dans les usages de la vie civile, ni avoir atteint un haut degré de perfection avant la défaite d'Antiochus-le-Grand, roi de Syrie. Ce fut alors que les Romains commencèrent à avoir des *psalteriæ*, c'est-à-dire des musiciens qui assistaient à leurs fêtes, et qui jouaient pendant les repas(1). Après la conquête de la Grèce et de l'Étrurie, la musique fit à Rome des progrès considérables. Elle était semblable à celle des Grecs; ce qui le prouve, c'est qu'au temps de Vitruve, le premier auteur latin qui ait écrit sur cette science, il y avait très peu de mots latins qui lui fussent appliqués. Cet écrivain dit en termes exprès que la science de la musique, obscure en elle-même, l'est encore davantage pour ceux qui n'entendent pas la langue grecque.

Le D. Burney remarque que la musique était généralement en usage à Rome vers la fin de la république et pendant la domination des empereurs; qu'alors les théâtres étaient florissans, les temples fréquentés, les fêtes et les banquets magnifiques, ce qui ne permet guère de supposer que l'art musical fût négligé

(1) *Psaltéria* était un nom donné aux femmes qui chantaient et jouaient des instrumens à cordes.

8

dans une ville devenue la maîtresse du monde. Mais d'après la ressemblance qui existe entre les descriptions faites par Horace et par Virgile et celles qu'on trouve dans Homère et dans les autres poètes de la Grèce, la musique des Romains différait peu de celle des Grecs.

Les Romains, de même que les Grecs, unissaient le son de la voix à celui des instrumens, et leurs orateurs étaient souvent accompagnés par la flûte pendant qu'ils haranguaient le peuple, dans l'intention sans doute de soutenir la voix. Ils avaient aussi une espèce de musiciens ambulans appelés *ambulaiæ* qui jouaient de la flûte et dansaient dans les lieux publics. Ces musiciens, à ce que l'on suppose, venaient de l'Orient. Ce fut sans doute la conduite licencieuse de ces *ambulaiæ* et des *tibicines* qui donna lieu à l'édit par lequel Emile Scaurus, pendant son consulat, 114 ans avant J.-C., proscrivit les concerts de musique à Rome. Cet édit toutefois ne demeura pas long-temps en vigueur.

Les Romains faisaient peu d'usage des *scolies* à la manière des Grecs. Horace est le seul auteur latin dont il nous soit parvenu des poésies lyriques. La plupart de ses odes sont réellement des chansons, que probablement il chantait à table avec ses amis ou avec ses maîtresses, et qui devinrent sans doute aussi populaires à Rome que les poésies d'Anacréon l'avaient été dans la Grèce. Les soldats avaient des hymnes de guerre qu'ils chantaient en public dans beaucoup d'occasions.

Sous le règne des empereurs, la musique reçut de nombreux encouragemens; elle fut surtout protégée par Néron qui professait un vif amour pour cette science.

Il entretenait à ses dépens cinq mille musiciens, et lui-même, à Naples, il monta sur la scène, et se fit entendre en public. Cet empereur, se transformant pour ainsi dire en musicien ambulant, parcourut la Grèce, chantant et jouant de la lyre, défiant les meilleurs musiciens dans chaque ville où il arrivait, et comme on le pense bien remportant toujours la victoire, non par la supériorité de ses talens, mais en gagnant ses juges et quelquefois ses rivaux eux-mêmes. Il concourut aussi aux jeux olympiques et, par l'emploi des mêmes moyens, il fut couronné plusieurs fois. Les mesures employées par ce tyran pour obtenir les applaudissemens du public, devant lequel il se plaisait à exercer ses talens, sont rapportées par Suétone. Non seulement les sénateurs et les patriciens étaient appelés à venir l'entendre, mais la population de Rome tout entière jouissait du même honneur. Jamais il ne souffrait qu'on se retirât avant que lui-même ne fût fatigué, et souvent il retenait son auditoire un jour entier et quelquefois la nuit. Des espions semés çà et là dans la foule surveillaient la conduite des assistans, et malheur à quiconque manifestait le plus léger signe d'ennui ou de mécontentement. Après la mort de ce monstre, tous les musiciens qu'il avait nourris et encouragés furent chassés de Rome; l'art musical déclina sensiblement, et ses annales n'offrent rien qui soit digne de remarque jusqu'à son introduction dans l'église chrétienne.

Les instrumens de musique des Romains étaient semblables à ceux des Grecs, mais ils paraissent avoir été plus variés. Parmi leurs instrumens à vent, les Romains avaient les flûtes égales, la flûte droite, la flûte

gauche, ou flûtes inégales (1). On connaît peu l'usage qu'ils faisaient de ces divers instrumens, et on n'a pas encore pu déterminer si les mots *pares* et *impares* signifiaient double ou simple flûte, ou flûte égale et inégale, bien que nous ayons adopté cette dernière signification. Dans les sculptures antiques, il n'est pas rare de voir une de ces flûtes inégales droite, tandis que l'autre est courbée, et Hesychius le grammairien dit que la flûte courbée se tenait de la main gauche et la flûte droite de la main droite. Nous voyons aussi dans Pline que la plus grande des *impares* était tenue de la main gauche, puisqu'en parlant des roseaux avec lesquels les flûtes étaient faites il dit que la partie qui touche à la terre étant la plus grosse, elle était réservée pour la flûte de la main gauche. On voit à Rome, dans la collection Farnèse, une figure de bacchante qui souffle dans une double flûte dont les tubes sont inégaux et garnis de clefs (2). Cependant la plupart des joueurs de double flûte, qu'on voit représentés sur les sculptures, paraissent tenir les instrumens sans remuer les doigts; et comme un grand nombre de ces flûtes n'ont point de trous, nous ignorons s'ils modulaient avec la bouche ou en employant la main, ainsi

(1) M. Stafford ne paraît pas avoir compris ce qu'étaient ces flûtes, car il les appelle *flûte de la main droite* et *flûte de la main gauche*. On peut voir ce que j'ai écrit sur ce sujet dans le sixième volume de la *Revue musicale*. F.

(2) Ce que M. Stafford appelle les clefs de la flûte dont il s'agit sont des chevilles avec lesquelles les Grecs et les Romains bouchaient les trous qui appartenaient à des notes étrangères au mode dans lequel on jouait.

que nous le pratiquons pour la trompette et pour le cor. Toutes ces flûtes se jouaient comme les clarinettes en soufflant dans la partie supérieure. Les anciens n'avaient aucun instrument ressemblant à la flûte moderne (1).

La cornemuse était connue des Romains aussi bien que des Grecs. Le docteur Burney suppose que la réunion de la syrinx avec la cornemuse donna la première idée de l'orgue: cette opinion a été adoptée par M. Fétis, rédacteur de la *Revue musicale* publiée à Paris. Dans une lettre adressée à l'éditeur de l'*Harmonicon*, il établit que le résultat de ses recherches à cet égard l'a confirmé dans l'opinion que l'orgue pneumatique des anciens n'était ni plus ni moins qu'une cornemuse (2).

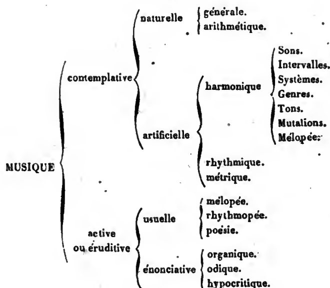
La meilleure analyse de la nature de la musique pendant cette période se trouve dans les œuvres d'Aristide Quintilien, musicien grec, qui vivait vers l'an 130e de l'ère vulgaire, et qui nous a laissé le traité le plus complet sur la musique des anciens qui soit parvenu jusqu'à nous. Il définit la musique l'*art du beau dans les corps et dans les mouvemens*. Nous présentons ici les principales divisions de cet art données dans son Traité. Nous copions cette table d'après une esquisse faite par M. A. Choron, écrivain français sur la musique.

(1) Cette assertion est une erreur; c'est ce que j'ai démontré dans un des articles cités dans la note précédente. F.

(2) Je n'ai point adressé de lettre au rédacteur de l'*Harmonicon*; l'article dont il s'agit a été traduit dans ce journal d'après la *Revue musicale*. F.

TABLEAU

Des principales divisions de la musique selon Aristide Quintilien.



La musique contemplative, selon le système de Quintilien, était cette partie de la science qui définit les principes et recherche la cause des effets produits, c'est-à-dire la théorie. Comme musique active, il entendait celle qui s'applique aux principes déjà développés, ce qui n'est autre chose que la partie pratique. Il distinguait les trois genres diatonique, chromatique et enharmonique, chacun desquels renfermait un certain nombre de notes représentées par divers signes, variait selon les modes, et dans la forma-

tion desquels on n'observait aucune analogie. Rien ne peut être plus obscur que ce système, et l'étude de la musique, on en conviendra, devait être bien difficile au temps où il était en vigueur. Quant au rhythme et aux mètres, la musique était entièrement dépendante de la poésie, et la composition, selon toute apparence, était à peu près limitée à la musique vocale.

CHAPITRE XIV.

De l'introduction de la musique dans l'église.

Après la mort de Néron, la musique fut déclarée infâme, les musiciens furent bannis de Rome, et la science se réfugia parmi les premiers chrétiens qui en établirent l'usage dans les églises et dans les usages de la vie privée. Pendant que cela se passait ainsi en Italie, les apôtres et leurs successeurs introduisaient la musique dans les cérémonies religieuses de l'Orient et à Jérusalem, à Antioche, dans tous les lieux enfin où se trouvaient les disciples de J.-C. Les louanges du Rédempteur étaient célébrées avec des psaumes et des cantiques.

Le P. Martini pense, et cette opinion n'est pas dépourvue de fondement, que notre musique ecclésiastique actuelle dérive de celle qui fut chantée dans le temple par les Hébreux. Les psaumes de David étaient fréquemment chantés par J.-C. et par ses apôtres dans leurs exercices de piété, et même, sur la croix, J.-C. exprimait sa douleur avec les paroles du royal psalmiste. Il est également probable que ces mêmes psaumes faisaient la consolation de saint Pierre et de saint Paul dans leur prison, et que, lorsque ce dernier exhortait les Éphésiens à louer le Seigneur avec des psaumes et des hymnes, les sublimes productions du chanteur d'Israël étaient proposées comme un modèle de poésie et de chant.

Dans les premiers temps de l'église chrétienne, la musique formait une partie principale du culte divin. Pline écrit à Trajan que les chrétiens s'assemblaient au lever de l'aurore pour chanter des hymnes; Lucien, quelques années plus tard, fait aussi allusion aux hymnes chantées par la nouvelle secte, et dans presque tous les Pères de l'église il est fait mention de la musique dont on se servait pour louer Dieu. La musique des premiers chrétiens ressemblait peut-être à celle des Romains ou des Grecs; mais il est bien aussi probable que celle qui était consacrée au service religieux dérivait des anciens Juifs, et qu'elle leur avait été communiquée avec les psaumes par les premiers propagateurs de cette religion. Les psaumes de David étaient certainement chantés, car nous trouvons dans l'année 270 que Paul de Samosate fut condamné pour hérésie et pour avoir banni de l'église dont il était évêque les psaumes et les hymnes de David, et leur avoir substitué des chants à sa propre louange. Saint Athanase blâme les Milésiens parce qu'ils chantaient les psaumes d'une manière indécente, accompagnant cette musique sacrée de claquemens de mains, de gestes et du son des cloches. Léon-le-Grand, qui vivait dans le cinquième siècle, dit: « Ce n'est pas pour notre propre gloire, mais pour celle du Christ, notre Seigneur, que nous avons chanté à l'unisson les psaumes de David. »

Si la musique des Juifs paraît avoir été adoptée dans les églises qui furent fondées par les apôtres, la musique des hymnes chantées dans les pays où le paganisme dominait ressemblait sans doute à celle qui était depuis long-temps en usage dans les temples grecs et

romains. La versification de ces hymnes en offre une preuve incontestable, car elle ne ressemble en rien à celle des psaumes ou autres poésies hébraïques. On trouve dans tous les bréviaires, les missels et les antiphonaires anciens et modernes, des exemples de chacun des rhythmes qui ont été employés par les poètes lyriques grecs et romains. Quoi qu'il en soit, la musique ou hébraïque, ou grecque, ou romaine dont on se servit dans l'église à cette première époque, devait être extrêmement simple et d'une exécution facile, puisqu'elle était chantée en chœur et sans aucune autre préparation par un peuple qui généralement n'avait pas reçu d'éducation musicale. Cette coutume de chanter en chœur est signalée par divers auteurs. Philon, en parlant des thérapeutes, nous dit qu'après le souper leurs hymnes saints commençaient; quand ils étaient tous debouts, ils formaient dans l'assemblée deux chœurs, un d'hommes l'autre de femmes; à la tête de chacun de ces chœurs ils plaçaient quelque habile musicien pour diriger l'ensemble. Alors ils chantaient des cantiques religieux composés sur différentes mesures et selon divers genres de modulations, tantôt ensemble et tantôt se répondant alternativement.

Sous le règne de Constantin, la musique fut encouragée dans les églises de l'Orient; elle le fut aussi par l'empereur Théodose qui abolit les jeux capitolins, derniers débris du paganisme. Cette réforme, bien que nécessaire dans l'esprit de la religion chrétienne, dut néanmoins, ainsi que le remarque le D. Burney, arrêter les progrès de l'art musical. Au concile de Laodicée, qui fut tenu de 360 à 370, la musique ecclésias-

tique fut soumise à l'examen de l'assemblée qui décida par un décret que nul autre que les prêtres et les choristes ne pourrait à l'avenir chanter dans les églises. Cette règle passa bientôt de l'Orient dans l'Occident, et fut adoptée dans presque tous les pays où le christianisme s'était établi.

Pendant le règne de Théodose, le mode de chant adopté dans l'église orientale fut introduit dans celle de Milan par saint Ambroise, qui la présida de 374 à 398 (1). Ce prélat était fort habile en musique. Voyant que le chant ecclésiastique était tombé dans une grande confusion, il résolut d'établir un système régulier, et composa le chant qu'on a désigné depuis sous le nom d'*Ambroisien*. «A cette époque, dit saint Augustin, il fut ordonné que les psaumes et les hymnes seraient chantés d'après la manière des nations de l'Orient, afin que le peuple eût l'esprit occupé pendant l'office divin; depuis lors cette manière de chanter s'est perpétuée à Milan et a été imitée par toutes les églises chrétiennes.» Cette psalmodie produisait beaucoup d'effet, car le même écrivain dit en parlant des sensations qu'il éprouvait en entrant dans l'église pendant que le chœur chantait: « A mesure que les voix parvenaient à mon oreille, la vérité pénétrait dans mon cœur, et la piété me faisait répandre des larmes de joie. »

Il est difficile de dire ce qu'était le chant ambroisien et en quoi il différait de celui de saint Grégoire, dont nous allons bientôt parler. M. Choron affirme qu'on ne

(1) La musique des églises d'Orient n'était pas alors ce qu'elle a été depuis, lorsque Jean Damascène l'eut réformée dans son système et dans sa notation, au huitième siècle. F.

peut découvrir aucune différence remarquable entre le chant de l'église de Milan et celui des autres églises catholiques. Le D. Burney a aussi remarqué, soit en écoutant le service divin exécuté à la cathédrale de Milan, soit dans la lecture des missels et des ouvrages qui ont été publiés dans cette ville sur le plain-chant, qu'on ne peut découvrir aucune différence importante entre le chant ambroisien et celui qui est en usage dans les autres cathédrales de France et d'Italie où le système grégorien est pratiqué. Relativement au chant, il ajoute que le peu qui en a été conservé ne suffit pas pour déterminer exactement quel était son caractère particulier. Cependant, comme il était d'origine grecque, il était vraisemblablement basé sur la division de l'échelle par tétracordes par laquelle toutes les mélodies des Grecs étaient réglées. Il est généralement reconnu que saint Ambroise conserva les noms des quatre modes authentiques de la musique des églises grecques, savoir : le dorien ou ton de *ré*, le phrygien ou ton de *mi*, l'éolien ou ton de *fa*, et le mixolidien ou ton de *sol*. Ces modes étaient aussi désignés par les noms de nombre grecs ; *protos*, premier ; *deuteros*, second ; *tritos*, troisième ; et *tetrartos*, quatrième.

Le *Te Deum* fut, dit-on, l'ouvrage de saint Ambroise. Quelques auteurs rapportent que ce prélat le composa à l'occasion de la conversion de saint Augustin ; mais d'autres écrivains affirment qu'il fut l'ouvrage de ces deux Pères de l'Église. Toutefois les droits de saint Ambroise à la composition de cet hymne admirable sont contestés. Usher l'attribue à Nicétius, évêque de Trèves, qui florissait vers 500 ; le bénédictin éditeur

des œuvres de saint Ambroise ne dit point qu'il soit l'auteur de ce morceau, enfin Cave et Stillingfle et s'accordent à dire qu'il n'est ni de lui ni de saint Augustin. Au reste, quel que soit l'auteur de ce beau morceau, c'est certainement l'un des monumens les plus remarquables du chant ecclésiastique qui soit parvenu jusqu'à nous.

Il y eut très peu de changemens opérés dans le chant de l'église qu'avait institué saint Ambroise, jusqu'au moment où saint Grégoire lui donna la forme qu'il a conservée jusqu'à ce jour (1).

Saint Grégoire naquit à Rome, vers l'an 550. Il appartenait à une famille patricienne. Ayant attiré sur lui l'attention de l'empereur Justinien, il fut nommé préfet de Rome; mais trouvant ensuite que la vie religieuse était plus convenable à ses goûts, il abandonna son emploi, et à la mort de Pélage Ier il fut élevé à la chaire pontificale. Ce fut alors qu'il s'appliqua à opérer une réforme dans le chant de l'église. Dans ce but, il augmenta le nombre de modes établis par saint Ambroise, et le porta à huit au lieu de quatre; il bannit le chant figuré comme trop léger et trop frivole pour l'église, il rassembla les fragmens musicaux des hymnes et des psaumes que les premiers Pères de l'église avaient approuvés, en fit un choix et les arrangea dans un ordre qui fut bientôt adopté par les principales églises de l'Occident, et qui fut long-temps suivi à Rome. Ce pontife établit une école de chant qui fut florissante pendant trois siècles après lui. Il substitua aussi les lettres

(1) J'ai cru devoir supprimer ici un passage où M. Stafford commet une erreur grave en avançant que le chant figuré a été introduit dans l'église antérieurement à saint Grégoire. (*Note du traducteur.*)
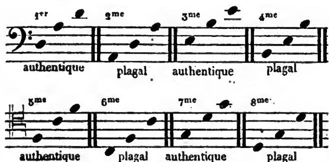
romaines aux signes plus compliqués des Grecs pour la notation, en sorte que les lettres majuscules A, B, C, D, E, F et G représentaient les sept premières notes graves en commençant par *la*, les mêmes lettres, minuscules, les sept notes suivantes, et enfin les mêmes lettres redoublées, les sept notes aiguës.

Les quatre modes nouveaux introduits dans le chant furent nommés *plagaux*, ou *relatifs*, ou *collatéraux*. La différence qu'il y a entre ceux-ci et les quatre modes authentiques est que dans ceux-ci la mélodie est limitée dans l'étendue de huit notes dont la plus grave est la note du ton comme de *ré* à *ré*, de *mi* à *mi*, etc., tandis que dans les plagaux elle est contenue dans les huit notes de chaque ton, en commençant par la quarte inférieure comme de *la* à *la* dans le ton de *ré*, de *si* à *si* dans celui de *mi*, etc. Par l'intercallation des modes plagaux, l'ordre numérique des authentiques fut changé de telle sorte que ceux-ci devinrent le premier, le troisième, le cinquième et le septième, et que les plagaux furent le second, le quatrième, le sixième et le huitième.

L'échelle suivante contient les notes essentielles des huit modes. Il faut observer que dans les graduels et antiphonaires romains on ne met que quatre lignes dans la portée musicale, et que l'on ne se sert que de deux clefs appelées clef de *fa* pour la basse et clef d'*ut* pour le ténor. Le ton d'*ut* et ses deux relatifs *fa* et *sol* sont les seuls tons majeurs; *la*, *mi* et *ré* les seuls mineurs. On ne trouve dans ces livres de chœur que deux figures de notes, la carrée et la losange; la première sert pour les syllabes longues et la seconde pour les brèves. Ce-

pendant les notes brèves étaient inusitées du temps de saint Grégoire. Les Français, dans quelques-uns de leurs graduels et de leurs antiphonaires modernes, ajoutent une queue à la note carrée, ce qui prolonge sa durée.

LIMITES DES HUIT TONS DE PLAIN-CHANT.



Il est difficile de déterminer exactement l'époque à laquelle la musique instrumentale s'introduisit dans le service divin. Il est cependant présumable, et telle est l'opinion du D. Burney, qu'avant le règne de Constantin, la religion chrétienne étant persécutée et ses nouveaux adeptes souvent interrompus dans leurs actes de dévotion, les instrumens de musique ne pouvaient guère être d'aucun usage. Ce ne fut sans doute qu'après l'établissement du christianisme dans tout l'empire romain qu'on commença à s'en servir dans les grandes cérémonies, à l'imitation des Hébreux et même des peuples païens, qui dans tous les temps avaient accompagné les hymnes et tous les chants religieux avec les instrumens.

L'opinion générale attribue au pape Vitalien l'introduction de l'orgue dans l'église romaine vers l'an 670, bien que quelques auteurs supposent que cet instrument y était en usage auparavant. Le D. Burney cite une épigramme de Julien le philosophe ou l'Apostat vers 360, et copiée de l'Anthologie par Du Cange, comme une preuve qu'il existait depuis long-temps.

Ammonius croit qu'on ne se servit pas des orgues dans le service divin avant l'an 840, sous le règne de Louis-le-Pieux. Bingham (1) affirme que ce ne fut pas avant le temps de saint Thomas d'Aquin, et il attribue l'honneur de son introduction dans l'église à Marinus Sanutus, en 1290. Cet auteur ajoute : « Notre église n'emploie pas les instrumens de musique tels que la harpe et le psaltérium pour célébrer les louanges de Dieu, afin de ne point ressembler aux Juifs. » Néanmoins, d'après le témoignage de Gervas, moine de Canterbury, les orgues étaient en usage plus de cent ans avant l'époque où il écrivait, c'est-à-dire vers la fin du douzième siècle ou le commencement du treizième, et il semble certain que son admission dans l'église devança de beaucoup cette époque. L'empereur grec Constantin Copronyme envoya un orgue en présent à Pépin, roi de France, vers 755, et en 812 on en construisit un à Aix-la-Chapelle pour Charlemagne. Selon D. Bedos de Celles, bénédictin, celui-ci fut le premier qui eut des soufflets pour remplacer l'action de l'eau (2). En 826, George, prêtre vénitien, visita la cour de Louis-le-

(1) Dans ses *Origines sacræ*.

(2) Voyez l'*Art du facteur d'orgues*, t. 2.

Débonnaire, et construisit un orgue hydraulique à Aix-la-Chapelle.

Hawkins, dans son Histoire de la Musique, donne la figure d'un très ancien monument de Rome mentionné par Mersenne, sur lequel on voit un orgue. Toutefois l'antiquité de ce monument est mise en question par Mason, dans son Essai sur la musique d'église. Cassiodore, qui était né à Squillace en 481, et qui mourut vers 577, a décrit les orgues à soufflerie de son temps de la manière suivante : « L'orgue est un instrument composé de divers tuyaux qui forment une espèce de tourelle, lesquels, au moyen du vent produit par les soufflets, rendent un son fort et prolongé; et, dans le but de produire des effets agréables, il y a sur les côtés des mécaniques en bois, qui, tirées et repoussées par l'exécutant, font entendre des jeux brillans et variés. » Vitruve, qui florissait un siècle avant l'ère chrétienne, donne aussi la description d'un orgue, et saint Jérôme parle de deux de ces instrumens; l'un, qui avait douze paires de soufflets et qui était entendu à la distance de près d'un mille, et l'autre à Jérusalem, qu'on pouvait entendre du mont des Oliviers. L'authenticité du morceau attribué à saint Jérôme, dans lequel il est fait mention de ces deux instrumens est mise en doute par Mersenne.

En résumant tout ce qui vient d'être dit, on ne peut guère douter que les orgues n'aient été portés à une certaine perfection vers le sixième ou le septième siècle, sans avoir cependant possédé dès lors cette variété d'harmonie, cette puissance de son et ce mécanisme parfait qui distinguent les orgues qui ornent

aujourd'hui nos églises. Vers la fin du septième siècle, les Allemands connaissaient les orgues; ils savaient en jouer et en construire; mais on ignore comment cette connaissance leur était parvenue. A l'époque de l'introduction de l'orgue dans les églises, le chant grégorien ou plain-chant commença à être arrangé pour les voix dans la manière qui fut ensuite appelée *discantus*, ce qui dans l'enfance du contrepoint signifiait *chant double*. Cette méthode de chant fut d'abord pratiquée seulement avec l'orgue; mais elle fut bientôt consacrée à la seule exécution vocale, et de deux voix on l'étendit à trois, quatre, etc.; et les termes *triple*, *quadruple*, *motet*, *quintus*, commencèrent à être appliqués aux compositions musicales.

Dans la vie de Swithinus, écrite par Wolstan, moine bénédictin de Winchester, nous trouvons la description d'un orgue érigé dans la cathédrale de cette ville par l'évêque Elfeg, en 951. Il rapporte que cet orgue avait douze soufflets en haut et douze en bas, et qu'il fallait soixante-dix hommes pour les mettre en mouvement. Il était joué par deux organistes et il avait dix touches avec quarante tuyaux pour chaque touche (1). C'était vraisemblablement le plus grand orgue de cette époque, et pendant que sur le continent cet instrument était à peine connu, il avait déjà atteint en Angleterre un haut degré de perfection (2).

(1) *Acta Sanctorum*, ord. S. Benedict., publié par Mabillon, t. VIII, p. 617.

(2) On reconnaît ici la prévention anglaise en faveur de tout ce qui tient au sol de l'Angleterre, prévention bien mal fondée en ce qui concerne la musique. F.

La danse ainsi que la musique paraît avoir fait partie des rites religieux des premiers chrétiens. On le voit dans un des sermons de saint Augustin : « Il vaut mieux, dit-il, bêcher ou labourer le jour du Seigneur que de danser. Au lieu de chanter des psaumes sur la lyre ou le psaltérium, ainsi que les vierges et les matrones avaient coutume de le faire, elles perdent maintenant leur temps à danser, et même elles ont recours à des maîtres dans cet art. » Le P. Menestrier remarque que le nom de chœur qui est conservé pour cette partie de nos cathédrales où les chanoines et les prêtres chantent et officient, est originairement dérivé du mot grec χορος, qui signifie danse ou troupe de danseurs.

Après saint Grégoire, plusieurs changemens eurent lieu dans la notation du chant ecclésiastique, sans que cependant son système subît la moindre altération. Des points, des accens, et divers autres signes furent adoptés pour indiquer l'élévation ou l'abaissement de la voix, et dans le dixième siècle on commença à faire usage des lignes (1). Il y en avait huit ou neuf, et les syllabes étaient écrites dans les espaces selon la note à laquelle chaque syllabe correspondait. Leurs places sur les lignes étaient indiquées par une lettre de l'alphabet placée au commencement de chacune; des lettres capitales pour les plus graves et des petites lettres pour les aiguës. Quelquefois les notes étaient écrites sur les mots et jointes avec eux par des traits ou ligatures. Toutes ces différentes notations se rencontrent dans les

(1) Il semble y avoir ici une contradiction avec ce que l'auteur a dit précédemment. (*Note du traducteur.*)

anciens livres de chœur, depuis le sixième siècle jusqu'au dixième, et il serait aussi difficile de les déchiffrer que de lire une langue dont on ne connaîtrait ni les caractères ni la grammaire (1).

Le système de musique sacrée adopté à Rome prévalut bientôt dans presque tous les pays où la religion chrétienne s'était établie; mais le schisme qui éclata dans le neuvième siècle entre les églises grecque et latine empêcha la première d'adopter les changemens qui furent faits après cette époque dans le rituel romain, et l'ancienne notation fut continuée dans l'église grecque jusqu'à ce qu'elle fût entièrement changée par saint Jean Damascène, qui lui en substitua une autre d'un genre tout particulier qui est encore en usage dans les églises grecques. Ces caractères n'exprimaient pas simplement des sons, mais tous les intervalles usités dans le chant, comme les demi-tons, les tons, les tierces majeures, les tierces mineures, etc., les traits ascendans et descendans, avec leurs différentes durées, et même des phrases entières.

Ce qu'on vient de lire est ce que nous avons pu recueillir de plus positif sur l'introduction de la musique dans le service divin. Après la réforme opérée par saint Grégoire, elle demeura stationnaire pendant plusieurs siècles; dans un autre chapitre nous suivrons les progrès généraux de cette science.

(1) M. Stafford se trompe; il existe encore quelques musiciens érudits qui lisent fort bien la musique écrite dans tous ces systèmes de notation. F.

CHAPITRE XV.

Histoire de la musique sacrée et profane, en Italie, jusqu'au temps présent.

DEPUIS le sixième siècle jusqu'au commencement du onzième, les annales musicales de l'Italie ne présentent rien qui soit digne de remarque. L'échelle imparfaite et restreinte de la musique sacrée servait également pour la musique profane, qui, selon toute apparence, était limitée au genre diatonique. Gerbert le scolastique, qui devint pape sous le nom de Silvestre II, l'an 999, et qui mourut en 1003, avait cultivé la musique avec succès et la considérait comme devant occuper le second rang parmi les arts libéraux. Il acquit une grande réputation et fut célébré par les auteurs du douzième siècle sous la dénomination de *Gerbert-le-Musicien*. William de Malmesbury parle avec étonnement de la perfection (relative) à laquelle Gerbert porta l'orgue en le faisant résonner au moyen de l'eau chaude (1). Ce fut probablement ce savant musicien qui prépara les découvertes de Gui d'Arezzo, découvertes tellement importantes que c'est à elles que nous devons la fondation du nouveau système qui a porté la

(1) Ceci semblerait indiquer un moteur de soufflerie par la vapeur ; mais il est bien difficile de croire à une telle découverte dans un temps si reculé. F.

musique au point de perfection où elle est arrivée de nos jours.

Gui d'Arezzo, nommé ainsi à cause de la petite ville d'Arezzo en Toscane, où il était né en 990, était choriste dans un monastère des Bénédictins à Arezzo. Ce fut là qu'étudiant la musique il fut frappé de la difficulté de ses élémens, difficultés si grandes qu'on employait plus de dix ans pour acquérir la connaissance du *plain-chant*. Le moine ingénieux entreprit de réformer le système musical, et son premier soin fut de convertir les tétracordes des Grecs en un hexacorde, c'est-à-dire en une suite ascendante de sons diatoniques, depuis la note de la clef jusqu'à la sixte, et il donna à ces six notes les noms de *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, qui sont les premières syllabes de l'ancien hymne de saint Jean, dont la première strophe commence ainsi :

Ut queant laxis *Re*sonare fibris
*Mi*ra gestorum *Fa*muli tuorum
*Sol*ve polluti. *La*bii reatum.
Sancte Joannes.

Cette méthode est appelée maintenant *solmisation*. Gui simplifia aussi beaucoup la notation, réduisit de quinze à sept le nombre de lettres employées pour désigner les notes, et au lieu de les placer à différentes hauteurs les unes au-dessus des autres pour indiquer l'abaissement ou l'élévation de la voix, les écrivit au commencement de la ligne, se servant d'un point toutes les fois qu'il fallait les répéter. Par la suite on cessa de se servir des lettres, et les points seuls restèrent. Il fut

enfin le premier qui se servit des lignes et des intervalles qui les séparent pour y placer des points (1). Ces lignes étaient de plusieurs couleurs. Ce fut aussi lui, dit-on, qui ajouta à l'ancien système une note de basse répondant à *sol* de la première ligne de la clef de *fa*, qu'il désigna par le *gamma* des Grecs. C'est de là que le mot *gamme* est dérivé. Il établit aussi l'usage et la distinction des clefs qu'il plaça sur les lignes les plus basses à la tête de la portée. Il les représenta avec les T, C, et F. Le premier indique une progression de sons depuis le *sol* le plus grave de l'échelle jusqu'au *mi* en dessus; le second une autre progression de *ut* à *la*, et le troisième une dernière progression de *fa* à *ré* avec *si* bémol pour quatrième note.

Par ce système et l'usage de la *main harmonique*, c'est-à-dire d'un dessin représentant la main gauche étendue, sur le pouce et les doigts de laquelle le nom des notes était écrit, l'art du chant et de la solmisation devint beaucoup plus facile.

C'est par erreur qu'on a attribué à Gui d'Arezzo l'invention du contrepoint (2). Les premières notions de cette harmonie se trouvent sous le nom de *diaphonie* dès le sixième siècle dans les écrits d'Isidore de Séville, et sont plus développées dans Hucbald, moine de Saint-Amand, au dixième siècle. Cette harmonie, qui serait insupportable à notre oreille, n'était composée que de quartes, de quintes et d'octaves. Les pre-

(1) Ceci n'est pas exact; on trouve d'anciens manuscrits du Micrologue où la notation n'existe point sur des lignes de portées; ceux où cette notation se trouve sont des copies du douzième siècle. F.

(2) Mot dérivé de *contrapunctum*, c'est-à-dire *point contre point*.

miers exemples d'une harmonie régulière sont dus à Francon de Cologne.

A ces divers perfectionnemens, Gui ajouta celui de quatre notes à celles qui étaient en usage avant lui, et son échelle s'étendant du *sol* en bas de la clef de *fa* jusqu'au *mi* du quatrième espace à la clef de *sol*, eut une étendue de vingt-quatre notes.

Les succès obtenus par Gui d'Arezzo dans l'enseignement de la musique lui attirèrent, comme cela arrive presque toujours, beaucoup de contrariétés de la part de ses collègues et de ses rivaux. Il n'entre point dans le plan de cet ouvrage de donner le détail des efforts qu'il lui fallut faire pour établir sa nouvelle méthode. Après sa mort, dont la date est incertaine, les progrès de l'art musical en Italie furent extrêmement lents : il ne fut point cependant totalement anéanti durant les guerres désastreuses du moyen-âge ; mais il paraît que pendant long-temps cette méthode ne fut pratiquée que dans les églises, et par les musiciens ambulans connus sous les noms de trouvères, de troubadours et de ménestrels.

Ce que l'on sait aujourd'hui de ces musiciens se réduit à fort peu de chose. Le Dante (1), dans sa *Divina Comedia*, en célèbre un nommé *Caselli* dont il ne reste aucun autre souvenir. Il est aussi parlé d'un musicien appelé *Scochetto*, contemporain et ami du Dante, qui mit en musique quelques-unes de ses poésies. Le Dante cite deux différentes espèces de mélodies en usage de son temps, la *canzone* et la *cantilena ;* la première

(1) Le Dante naquit en 1265 et mourut en 1321.

signifiait une composition sur un sujet grave et tragique, et la seconde un morceau léger et comique. Il fait aussi mention des *madrigali :* ce mot semble avoir été appliqué originairement aux hymnes adressées à la Vierge.

Marchetto de Padoue, contemporain du Dante, est un des plus anciens écrivains italiens sur la musique. On conserve deux manuscrits de lui à la bibliothèque du Vatican, qui furent écrits de 1274 à 1283. Ils contiennent quelques détails intéressans sur l'état de la musique en Italie à cette époque, et nous font connaître plusieurs nouvelles combinaisons dont quelques-unes se sont conservées jusqu'à ce jour (1).

Depuis l'époque où vivait le Dante jusqu'au milieu du quatorzième siècle, il est peu parlé des compositeurs et des exécutans. Philippe Villani, qui vécut de 1343 à 1405, vante les talens de Francesco Cieco, qui vivait de son temps, et en parle comme ayant surpassé tous les musiciens florentins de cette époque qui avaient acquis quelque réputation dans l'art musical. Ce Francesco Cieco fut couronné à Venise comme Pétrarque l'avait été à Rome en 1341 (2). Au couronnement de ce

(1) Marchetto de Padoue est un des commentateurs de Francon de Cologne. On a de lui deux ouvrages, l'un intitulé *Lucidarium musicæ planæ*, l'autre *Pomerium musicæ mensuratæ*. Ils ont été insérés par Gerbert dans sa collection des *Scriptores ecclesiastici de Musicâ sacrâ*, t. III. F.

(2) Francesco Landino, surnommé Cieco, parce qu'il était aveugle, était célèbre comme compositeur et comme organiste. Quelques-unes de ses compositions se trouvent dans un manuscrit qui est à la Bibliothèque du roi. J'en ai publié un morceau dans le premier volume de la *Revue musicale*. F.

dernier, il y eut deux chœurs de musiciens composés de chanteurs et d'instrumentistes qui furent constamment employés à chanter et à jouer *en harmonie* (1). Nous devons en conclure que les améliorations introduites par Francon (dont nous parlerons plus loin) avaient pénétré en Italie, et que l'adoption de la musique mesurée avait rendu la science plus complète en théorie et plus agréable dans la pratique.

Dans ces premiers temps de l'art, la musique fut probablement cultivée avec plus de succès à Naples que dans les autres parties de l'Italie, car dans le onzième siècle le cardinal Alberic, Frédéric II, Manfred son fils, et Robert d'Anjou encouragèrent et cultivèrent cet art aussi bien que Robert qui régna pendant le siècle de Pétrarque, et Philippe da Caserta, l'un des seigneurs de la cour de Robert (2).

Nous trouvons dans Boccace quelques détails sur l'état de la musique à Florence dans le quatorzième siècle; état qui sans doute était le même dans toute l'Italie. A cette époque des *Laudi spirituali* furent exécutés à Florence, en 1310, par la société philarmonique de cette ville, et Boccace représente les

(1) Voyez une relation du couronnement de Pétrarque, publiée à Padoue en 1549.

(2) Si l'on doit juger de l'état de la musique à Naples dès le treizième siècle par les ouvrages qui nous restent d'Adam de Le Hale, trouvère français qui vécut à la cour du duc d'Anjou, on sera convaincu que cet art y était en effet cultivé avec succès, car la musique d'Adam de Le Hale est bien supérieure à celle des autres musiciens français de son temps. J'en ai donné un morceau dans le premier volume de la *Revue musicale*. F.

personnages réunis dans ses contes, après la peste de 1348, comme jouant de la viole, du luth, chantant, dansant et terminant leurs journées par des amusemens de la même nature. Or tous les acteurs qu'il met en scène ayant de l'aptitude à prendre part à ces concerts, on doit en conclure qu'à cette époque la musique était cultivée avec succès par les gens du monde. Boccace parle avec éloge d'un certain Minuccio d'Arezzo comme d'un excellent joueur de viole et un chanteur parfait. Ce Minuccio d'Arezzo fut, dit-on, en grande faveur auprès de Pierre de Roan, roi de Sicile.

Le *chant sur le livre*, ou harmonie improvisée sur le plain-chant, à laquelle on donnait aussi le nom de faux-bourdon, avait été surchargé de tant d'ornemens ridicules vers le commencement du quatorzième siècle, que le pape Jean XXII crut devoir fulminer une bulle, en 1322, pour en interdire l'usage dans les églises. Le pontife ajoutait néanmoins à la fin de la bulle, qu'il ne prétendait point empêcher d'employer le contrepoint dans le service divin, principalement dans les grandes fêtes, pourvu que le chant ecclésiastique ou plain-chant fût précieusement conservé. Les notes rapides et de peu de valeur avaient été inventées avant cette époque, ainsi qu'on le voit dans un passage de cette bulle qui censure ceux qui, se servant des nouvelles notes et des nouvelles mesures, préféraient chatouiller l'oreille avec des *semi brèves* et des *minimes* ou autres inventions frivoles, au lieu de faire usage du chant ecclésiastique dans sa pureté primitive.

Les écrivains du quinzième siècle prodiguaient la louange à la musique de leur temps, et cependant on

trouve à peine çà et là quelques notices sur les musiciens remarquables de cette époque (1).

Christophe Landino, dans ses commentaires sur le Dante, publiés en 1481, parle d'un fameux organiste de Floreuce qui vivait de son temps. Il se nommait *Antonio d'Egli organi*, et selon Landino, sa réputation était si étendue que plusieurs grands musiciens de l'Angleterre et des contrées du nord se rendaient en Italie pour l'entendre. Léonard de Vinci était aussi musicien et jouait de divers instrumens (2). Un écrivain italien qui vivait entre 1478 et 1529, donne des renseignemens sur quelques chanteurs distingués de son temps; il établit un parallèle entre un certain *Bidon* et un *Marchetto Cara*, qui tous deux paraissent avoir eu beaucoup de talent.

L'école napolitaine de composition et de chant fut fondée vers 1450, par un belge nommé *Jean Tinctor*. Les talens de cet habile musicien lui avaient acquis une grande célébrité; Ferdinand d'Aragon l'engagea à venir à sa cour, et le nomma maître de chapelle et professeur de musique. A Florence, un allemand nommé Henri Isaac (3) fut le premier qui, vers 1475,

(1) Il ne faut pas oublier qu'il s'agit ici des musiciens italiens dont la réputation fut en effet effacée par celle des musiciens belges et français dans le quinzième siècle, singularité historique qu'il serait fort difficile d'expliquer lorsqu'on considère la supériorité qu'ils avaient sur ceux-ci dans le siècle précédent. F.

(2) Il est digne de remarque que presque tous les anciens peintres étaient en même temps musiciens.

(3) Il paraît que c'est le même musicien dont il reste de bonnes compositions, et qu'Ange Politien nomme *Arrigo Tedesco*.

composa les *Canti Carnascialeschi*, espèce de mélodies qui étaient chantées dans les rues de Florence par des personnes masquées. Ces chants étaient quelquefois composés à huit, douze et même quinze voix ou parties différentes.

Nous sommes peu instruit sur la nature des mélodies populaires de cette époque, car toute la musique qui nous reste de ce temps est travaillée en contrepoint. Quant aux écrivains italiens sur la théorie de la musique, ils étaient en très petit nombre depuis la fin du quatorzième siècle; les principaux étaient Jean de Mantoue, surnommé le *Carthusien* ou le Chartreux, qui était né à Namur et avait été élevé en Italie; et *Prosdoscimo de Beldemandis*, qui écrivait en 1412. Ce dernier a laissé un traité sur la musique mesurée de Jean de Muris, et un autre traité de contrepoint.

La musique qu'on chantait dans les églises d'Italie, pendant le quinzième siècle, paraît avoir été composée principalement par des étrangers, et surtout par Guillaume Dufay, Busnois, Obrecht, Ockeghem, Binchois, Caron, Regis, Guillaume Fauques et beaucoup d'autres musiciens belges, français et espagnols. Les églises principales de Rome, et particulièrement celles du Vatican, sont remplies d'ouvrages de ces anciens compositeurs, dont le plus grand nombre avait été attaché au service de ces églises.

Nous ne pouvons nous accorder avec le D. Burgh, qui imagine que l'Italie était à cette époque, ainsi qu'elle l'a été depuis, l'empire de la science musicale. Les guerres civiles dont elle fut le théâtre avaient détruit les arts, et aucun d'eux ne souffrit plus que la mu-

sique. La Flandre jouissait alors de cette célébrité qui depuis devint le partage de l'Italie, et nous voyons que pendant que la France profitait de l'exemple donné par l'école flamande, les compositeurs et les chanteurs qui peuplaient les églises et les cours de l'Italie étaient tous flamands. Avant Palestrina, les compositeurs italiens n'occupèrent qu'un rang secondaire parmi ceux de l'Europe (1).

Vers l'an 1480, Franchino Gaforio, (né à Lodi en 1451), étant parvenu avec beaucoup de soins et de dépense à se procurer des copies et des traductions des traités des écrivains grecs sur la musique, et de quelques autres musiciens, et ayant étudié avec soin Boëce et Gui d'Arezzo, ouvrit des cours publics sur la musique à Mantoue, à Véronne et à Milan. La connaissance de la science musicale ainsi répandue, ce professeur donna naissance à une nouvelle école italienne. Il publia plusieurs ouvrages sur la théorie de la musique dans lesquels il explique le système de la notation de son temps, dont les signes principaux étaient : *la maxime*, *la longue*, *la brève*, *la semi-brève* et *la minime*. Cependant dans les compositions du commencement du seizième siècle, *la noire*, *la croche* et *la double croche* se trouvent employées.

On ignore quel a été l'inventeur de l'espèce de composition appelée *fugue*, et si cette invention est d'origine italienne, flamande, allemande, française ou anglaise. Ce fut vers le commencement du seizième

(1) Ceci n'est pas exact ; dès la première partie du seizième siècle il y eut quelques compositeurs de l'école romaine dignes de rivaliser avec les musiciens les plus célèbres des autres nations. F.

siècle qu'on commença à en faire usage; sa forme n'était pas alors ce qu'elle a été depuis. Les premières fugues ne furent que ce qu'on a nommé depuis dans les écoles des *imitations*.

Palestrina, dont nous avons parlé ci-dessus, naquit en 1529. En 1571 il succéda à Jean Animuccia comme maître de chapelle de Saint-Pierre de Rome, et il mourut en 1594. Cet homme célèbre a été surnommé le *créateur de la musique d'église moderne*. En effet, ce fut lui qui introduisit dans la musique sacrée une majesté de style qui n'a été égalée que par Handel et un très petit nombre de ses successeurs. Les caractères principaux de son style sont la précision, la clarté et l'observation des règles sévères de l'harmonie, la grace et la vérité d'expression unies à un goût délicat, et enfin la plus noble simplicité dans la modulation. Ses hymnes et ses motets sont justement admirés, et si ses compositions manquent quelquefois de mélodie, la faute en doit être attribuée au temps où il vivait, temps où les cantates ou airs pour une voix seule étaient encore inconnus selon toute apparence. A cette époque, la musique usitée dans les réunions d'amateurs consistait en *madrigaux* composés sur les vers de Pétrarque, de l'Arioste ou du Tasse, et écrits le plus souvent dans un style fugué, à quatre ou cinq voix (1). Cette espèce de composition fut portée à une grande perfection par

(1) L'honneur de l'invention des madrigaux simples, pour la musique de chambre, a été réclamé par Jacques Arkadelt, maître de musique du cardinal de Lorraine. Il en publia un recueil de cinq livres en 1572, mais il paraît qu'ils étaient connus dès le commencement du siècle.

Lucas Marenzio au commencement de ce siècle. Il est remarquable que pendant long-temps la science domina dans la musique des compositeurs italiens, à l'exclusion presque totale de la mélodie. Cet état de choses continua jusqu'au temps de Gesualdo, prince de Venouse, qui brilla depuis la fin du seizième siècle jusqu'en 1614, époque de sa mort. Blancanus, dans sa *Chronologie des Mathématiciens*, a écrit le passage suivant: « Le très noble Charles Gesualdo, prince de Venouse, « fut aussi le prince des musiciens de notre âge; il a « rétabli le rhythme musical et introduit dans la mu- « sique un style de modulation si neuf que les autres « musiciens reconnaissent sa supériorité, et que les « chanteurs et tous les joueurs d'instrumens à cordes, « laissant de côté la musique des autres compositeurs, « exécutent la sienne avec empressement. » Il est vrai que ce prince, si l'on ajoute foi à ce que rapporte Alexandre Tassoni (1), aurait imité les compositions de Jacques Ier, roi d'Écosse, de manière que la musique de cette contrée, au lieu d'avoir puisé son origine en Italie, aurait au contraire contribué au perfectionnement de la musique des Italiens. Alessandro Tassoni s'exprime en ces termes: « Nous pouvons compter parmi « nos auteurs modernes, Jacques, roi d'Écosse, qui a « non-seulement composé des pièces de musique vocale, « mais qui a inventé lui-même un nouveau genre de musi- « que plaintive et mélancolique dans lequel il a été imité « par Carlo Gesualdo, prince de Venouse, qui de notre « temps a perfectionné la musique par de nouvelles et

(1) Poète italien, né à Modène en 1565, mort en 1635.

« admirables inventions (1). » Le D. Burney, à la vérité, met en doute la véracité de cette assertion. Il dit qu'après avoir lu attentivement les six livres de madrigaux du prince de Venouse, il n'y a remarqué aucune ressemblance, aucune imitation des airs écossais, et qu'il n'y a même trouvé de chant d'aucune espèce. Quelques-unes des compositions de Gesualdo n'outelles pas échappé aux recherches du savant docteur? Il paraît singulier que les contemporains de ce prince lui aient attribué des perfectionnemens qu'il n'aurait point faits, et il est bien connu que Geminiani a souvent déclaré qu'il avait puisé la base de ses études dans les œuvres du prince de Venouse.

Quel que soit le nom du musicien qui le premier perfectionna en Italie la musique profane, il est certain que peu après le temps où vivait le prince de Venouse, elle fut cultivée avec un succès qui égala celui qu'avait obtenu Palestrina dans ses efforts pour améliorer la musique sacrée, et des maîtres renommés surgirent des différentes écoles. C'est de Naples que date la plus ancienne musique populaire à plusieurs voix; elle consistait en mélodies du pays connues sous la dénomination de *arie*, *canzonnette*, *villote* et *villanelle alla napoletana*. Ces mélodies furent à la mode dans toute l'Europe pendant le seizième siècle, comme l'avaient été auparavant les virelays des troubadours, et comme le devinrent ensuite les ballades vénitiennes. L'état de la musique à Naples, à cette époque, se trouve indiqué dans deux dialogues sur la musique publiés

(1) Pensieri diversi, lib. 10.

en 1554 par Luigi Dentice. On y trouve la description d'un concert donné dans le palais de Jeanne d'Aragon. Dentice rapporte que les chanteurs étaient accompagnés par un orchestre, et que chacun chantait en s'accompagnant de quelque instrument; mais, ajoute-t-il, un bien petit nombre de musiciens, soit en chantant, soit en jouant des instrumens, ont pu me satisfaire; presque tous avaient quelque défaut, soit dans l'intonation, soit dans la prononciation, ou même dans l'exactitude de la mesure, dans la manière d'accompagner et d'enfler ou de diminuer les sons. Cet auteur vante cependant les talens de deux cantatrices, donna Maria di Cardona, marquise de Padoue, et la signora Fagiola, qui possédaient, dit-il, toutes les qualités désirables.

Plusieurs écoles furent établies à Naples pendant le cours du seizième siècle : la première, *Santa-Maria de Loretta*, en 1537; la seconde, *I poveridi Giesu Christo*, en 1589 (celle-ci fut supprimée en 1715); la troisième, la *pieta de'i Turchini*, instituée en 1583, fut supprimée après une courte épreuve et rétablie en 1592; la quatrième enfin, nommée *Sant'Onofrio*, fut fondée en 1583. Rocco Rodio fut un des principaux ornemens de l'école napolitaine pendant ce siècle, et Adrien Willaert, né à Bruges, est généralement considéré comme le fondateur de l'école vénitienne.

L'école lombarde devint justement célèbre dans le seizième siècle; le P. Costanza Porta, élève de Willaert, en était le chef, et plusieurs musiciens distingués secondaient ses efforts. Parmi eux on remarque Joseph Caimo, compositeur de madrigaux à Milan, entre 1560

et 1585; Giacomo Gastoldi ou Castoldi, né à Caravaggio, mais habitant principalement Milan, délicieux compositeur de ballades, dont une première édition fut publiée à Venise en 1591; Joseph Biffi, dont plusieurs madrigaux ont été publiés entre 1582 et 1600; Gio. Paolo Cima, savant organiste et compositeur à Milan, de 1591 à 1610; Pierre Pontio de Parme, qui fleurit vers 1583; Orazio Vecchi, qui fut pendant plusieurs années maître de chapelle à Padoue; et Claude Monteverde, maître de chapelle de l'église Saint-Marc de Venise, l'un des plus fameux compositeurs de cette époque.

L'Italie produisit pendant le seizième siècle une foule de compositeurs du premier ordre, parmi lesquels on compte Festa, dont les madrigaux, imprimés vers 1541, ont, selon le D. Burney, plus de grace, de facilité et de rhythme qu'on n'en rencontre dans les productions de ses contemporains: Jacques Arkadelt, italien selon quelques auteurs, français selon les autres, mais dont le nom semble indiquer une origine flamande; Jacket Berchem, ou Giachetto, comme les Italiens l'appellent, dont les madrigaux et les motets se distinguent par la simplicité et la pureté d'harmonie; François Corteccia, maître de chapelle du grand-duc Cosme de Médicis, qui mourut en 1581; Alexandre Striggio, luthiste et compositeur fécond, qui succéda à Corteccia à la cour de Florence; Giovanni Croce, maître de chapelle à Saint-Marc de Venise; Giovanni Animuccia, compositeur de madrigaux et de motets à Rome; Giovanni Maria Nanino, condisciple de Palestrina; Bernard Nanino, frère du précédent; Felice Anerio, élève de Nanino l'aîné; Ruggiero Giovanelli, successeur de Pales-

trina dans l'église de Saint-Pierre à Rome; Horatio Vecchi de Milan; et Valerio Bona, moine franciscain de cette ville. Par les efforts réunis de ces compositeurs, la musique italienne parvint à un degré de supériorité sans égal jusqu'alors, et prépara les voies à de nouveaux perfectionnemens.

Dans le même siècle, on vit paraître en Italie plusieurs écrivains sur la théorie et sur l'histoire de la musique. Le plus remarquable d'entre eux fut Zarlino, né vers 1530 à Chioggia, ville épiscopale d'une des îles du golfe de Venise. Il mourut dans cette dernière ville en 1589. Il a composé divers morceaux pour l'église et trois traités différens sur la musique, dans lesquels on trouve une grande érudition. Après Zarlino, les principaux théoriciens furent Nicolas Vincentino; Giovanni Maria Artusi, ecclésiastique de Bologne; Orazio Tigrini, chanoine d'Arezzo; et Ludovico Zacconi, moine augustin de Pesaro.

Vers 1583, une nouvelle espèce de musique, c'est-à-dire la musique concertante, commença à s'établir en Italie, et principalement à Venise et à Ferrare. Le duc de Ferrare entretenait à son service un nombre considérable de musiciens et employait dans ses concerts une grande variété d'instrumens. Annibale Melone, né à Bologne en 1550, contribua beaucoup à l'introduction de ce nouveau genre de musique. Il publia un ouvrage sur les concerts; quoique contemporain de Palestrina, il ne s'attacha point à copier servilement ce maître; on remarque au contraire dans ses productions beaucoup d'originalité et de génie.

Le système de l'harmonie fut considérablement per-

fectionné en 1590 par Claude Monteverde, qui le premier osa se servir des dissonances naturelles sans préparation et employer la quinte diminuée comme une consonnance. Il se servit aussi des dissonances doubles avec préparation, et essaya de nouvelles manières de pratiquer les dissonances de passage (1).

Quelques années après, Louis Viadana, maître de chapelle, d'abord à Fano, petite ville du duché d'Urbin, et ensuite de la cathédrale de Mantoue, conçut l'idée de donner à l'accompagnement une basse différente de la partie vocale, et inventa celle qu'on désigne aujourd'hui sous le nom de basse continue. Vers la fin de ce siècle, Jean Diodati s'efforça de naturaliser en Italie la psalmodie mesurée que la réformation avait rendue populaire en Allemagne, en Suisse et en Angleterre; mais cette espèce de chant n'avait aucun charme pour les Italiens et ne put réussir.

L'usage des oratorios commença dans le seizième siècle. L'origine de ces morceaux de musique est due sans doute aux *mystères* et aux *moralités*, qui dans le moyen-âge formaient la plus grande partie des divertissemens populaires. Ce n'était pas seulement en Angleterre, mais aussi sur le continent que ces représentations s'accordaient avec l'esprit de la religion catholique. La première composition d'un genre dramatique fut, selon Apostolo Zeno, une comédie spirituelle représentée à Padoue en 1245; et Muratori rapporte qu'un mystère dont le sujet était la Passion de J.-C. fut représenté à Turin en 1298. En 1264, la

(1) Voyez Choron, *Dictionnaire des Musiciens*, tom. II, p. 63.

compagnie des Gonfaloniers fut instituée à Rome. Leur emploi principal était de représenter les souffrances de J.-C. dans la semaine sainte (1). Crescembini attribue l'origine des drames sacrés aux Florentins; et Tiraboschi va plus loin encore, car il réclame en faveur des Italiens l'invention de toutes les espèces de drames. Il semble cependant que les drames sacrés ont été représentés en Angleterre beaucoup plus tôt que dans aucune autre contrée. Fitz Stephen, moine de Canterbury, qui écrivait sous le règne d'Henri II et mourut en 1191 sous celui de Richard Ier, dit expressément qu'à Londres, au lieu de ces intermèdes qui appartiennent au théâtre, on jouait des sujets religieux représentant les miracles des saints ou les souffrances des martyrs. Toutes les nations de l'Europe paraissent avoir eu leurs drames sacrés, si toutefois on peut appliquer cette épithète aux productions grossières du quatorzième et du quinzième siècles, dans lesquels les sujets les plus graves étaient traités avec trivialité, et les personnages de l'histoire sainte représentés d'une manière ridicule qui excitait les éclats de rire de la populace. Le D. Burgh rapporte qu'avant le dix-septième siècle la musique ne dominait point dans ces sortes de représentations; les chœurs seulement et quelques airs y étaient chantés, tout le reste était déclamé. Les drames mis entièrement en musique s'introduisirent peu à peu dans l'église. L'origine en est due, selon les écrivains italiens, à saint Philippe de Néri qui naquit en 1515 et mourut en 1595. Ce fut

(1) Burgh's, Anecdotes of music.

lui qui fonda la congrégation des prêtres de l'Oratoire à Rome en 1540; et Jean Animuccia, son contemporain et son ami, alors maître de chapelle de Saint-Pierre, implanta les premiers germes de cette espèce de drame musical et religieux devenu depuis si célèbre et si populaire sous le nom d'*oratorio*. Saint Philippe de Néri faisait exécuter de la musique à la *Chiesa nuova*, où il prononçait des discours pieux tous les dimanches. Animuccia composa des *Laudi* ou hymnes à plusieurs parties qui étaient chantées dans ces pieuses cérémonies. Peu à peu ces morceaux se transformèrent en drames complets dont le sujet était tiré de l'Écriture-Sainte. Ces séances musicales eurent une telle réputation à l'Oratoire que la congrégation devint tous les jours plus nombreuse, et ce fut de là que cette espèce de drame musical reçut le nom d'oratorio.

Bien que le D. Burney ait eu en sa possession les paroles de deux drames sacrés (malheureusement il n'en avait point la musique) imprimés à Florence en 1556 et 1565, lesquels paraissent avoir été chantés d'un bout à l'autre, le premier qu'on reconnaisse positivement pour avoir été exécuté de cette manière est intitulé: *Rapprezentazione di Anima e di Corpo,* écrit par Emilio del cavaliere. Il fut imprimé et représenté en 1600 sur un théâtre élevé dans l'église de La Vallicella, avec des décorations, d'après la manière des anciens.

Nous voici arrivé à un sujet bien important dans l'histoire de la musique : l'application de la déclamation chantée de la tragédie des Grecs au drame lyrique des Italiens. La première application de la musique à

un drame profane remonte à une époque très reculée (1). Un drame appelé *Orfeo*, d'Angelo Politien, chanoine de la cathédrale de Florence, fut exécuté en 1475, et en 1480 une tragédie musicale fut représentée à Rome. Alfonse della Viola, maître de chapelle du duc d'Este de Ferrare, vers 1541, appliqua ses talens au drame musical, et, selon l'opinion générale, ce fut le premier qui unit le chant avec la déclamation dans les représentations dramatiques. Si ce fait est vrai, Alfonse della Viola doit être considéré comme le premier compositeur dramatique. Il est certain que la plus ancienne pièce que nous connaissons ayant la forme d'un opéra parut à Ferrare, en 1541, sous le titre d'*Orbecche, tragedia di Giambattista Giraldi Cinthio Ferrarece; in Ferrara in casa dell' autore, dinanzi ad Ercole* 2 *d'Este; duca* 4 *di Ferrara: fece la musica Alfonso della Viola: fu l'Architetto e il Dipintoro Girolamo Carpi di Ferrara.* Viola a aussi composé la musique d'*Aretusa*, opéra, en 1563; d'*Il Sacrifizio*, drame pastoral, par Agostino Beccari, en 1565, et *lo Sfortunato*, en 1567. Parmi les autres drames mis en musique, on cite *I Pazzi Amanti*, représenté en 1569, la *Poesia rappresentativa*, exécuté en 1574; et la *Tragedia Frangi-*

(1) Un Italien nommé Sulpitius parle des représentations musicales comme d'un divertissement connu en Italie en 1490. Il semblerait que des pièces mises en musique avaient été représentées même avant cette époque; cependant les progrès de la musique dramatique auraient été bien peu considérables, car Riccoboni parle d'un opéra représenté devant Henri III, roi de France, par ordre du doge et du sénat de Venise, dans l'année 1574, comme du premier divertissement de ce genre.

pani, composés par Claude Merula, organiste du duc de Parme, qui florissait entre 1570 et 1604; *Il re Salomone*, 1579; *Pace e Vittoria*, 1580; *Pallade*, 1581; et l'*Anfi-Parnasso* d'Orazio Vecchi, en 1597. La musique de ces ouvrages était, à ce que l'on rapporte, tout-à-fait dans le style des madrigaux. Elle consistait principalement en monologues chantés par plusieurs voix en raison du défaut d'instrumens pour accompagner. Le premier opéra de forme moderne, dans lequel on adopta le récitatif sur le plan de l'ancienne déclamation des Grecs, fut la *Dafne* de Rinuccini, composé entre 1594 et 1597, et représenté dans le cours de cette dernière année. On donne sur la création de cet opéra la relation suivante:

Les premiers essais de poésie dramatique et les premières représentations scéniques n'avaient point satisfait les amateurs éclairés de la Toscane. Quelques-uns d'entre eux se déterminèrent à réunir le meilleur poète lyrique au plus habile compositeur de leur temps, dans l'espoir d'obtenir de cette réunion de talens un ouvrage remarquable. Trois nobles florentins, Jean Bardi, comte de Vernio, Pierre Strozzi et Giacomo Corsi s'accordèrent pour faire écrire par Ottavio Rinuccini un drame qui fut intitulé *Dafne*, et pour en faire composer la musique par Giacomi Peri, le plus célèbre musicien de cette époque, aidé du comte Giacomo Corsi, qui, bien qu'il ne fût qu'amateur, était un très bon musicien. Cette pièce fut représentée en particulier dans le palais du comte en 1597; et quoique cette composition fût privée de beaucoup de ces avantages qui embellissent les représentations dramatiques de nos jours, elle excita une vive

sensation et fut reçue avec transport. Il y avait cependant peu de choses dans la musique de cet opéra qui fût digne d'intéresser les auditeurs, le succès en doit être attribué principalement à la nouveauté de l'entreprise. L'auteur et ses amis exécutèrent eux-mêmes cette pièce. Un clavecin, une viole da Gamba, une harpe et un luth composaient l'accompagnement, et le récitatif (car il ne s'y trouvait point d'air) était simplement une espèce d'intonation mesurée qui paraîtrait insupportable à nos oreilles modernes (1).

Après le succès de cette première épreuve, Rinuccini écrivit *Euridice* et *Ariadne*, drames du même genre. La musique du premier fut composée par Peri et Jules Caccini, et celle du second par Claude Monteverde.

Dans la même année, Emilio del Cavaliere composa à Rome la musique d'un opéra intitulé *Ariadne*, et les amis de ce compositeur et ceux de Peri réclamèrent respectivement pour chacun d'eux les honneurs de l'invention du récitatif.

L'*Euridice* de Peri fut toutefois la première pièce de ce genre qu'on représenta en public. Le premier essai de cet ouvrage eut lieu au théâtre de Florence, en 1600, à l'occasion du mariage de Henri IV, roi de France, avec Marie de Médicis; et Pierre della Valle, chevalier romain et amateur de musique, qui en 1640 publia des Recherches historiques sur la science musicale, dit

(1) M. Stafford se trompe dans le jugement qu'il porte de ces premiers essais de l'opéra: la musique y a une teinte d'originalité qui la rend fort remarquable. F.

expressément que la première action dramatique représentée à Rome date du carnaval de 1606 (1).

Le drame lyrique, selon toute apparence, prit naissance à Florence; nous le trouvons ensuite à Rome, et peu de temps après à Venise, où l'*Orfeo* de Claude Monteverde fut exécuté en 1607. Il demeura dans le même état de simplicité pendant quelques années, et plusieurs compositeurs concoururent ensuite à le perfectionner (2).

Carissimi, l'un des plus anciens compositeurs du dix-septième siècle, commença à écrire pendant que le style de Palestrina jouissait de toute la faveur publique, et nous lui devons l'introduction d'un style plus libre dans la musique d'église. Il y employa les violes et les basses de viole, et on le considère comme le premier qui ait donné aux oratorios une forme régulière et qui ait popularisé cette espèce de composition. Il améliora également le drame lyrique. Avec lui le récitatif devint plus gracieux et en même temps plus expressif. Il perfectionna la basse, qui, avant lui, était lourde et monotone, il lui donna de la variété et même de l'élégance sans la priver de force et d'énergie.

Dominique Mazzochi, musicien de l'école romaine vers l'an 1638, se distingua dans la composition des madrigaux. Ce fut le premier qui employa les mots *crescendo*, *diminuando*, *piano*, *forte* et le bécare en-

(1) C'est à coup sûr du drame profane dont il est ici question.

(2) Le premier opéra sérieux, régulier, fut exécuté à Naples en 1646. Il était intitulé *Amor non legge*. La musique en avait été composée par plusieurs maîtres dont les noms ne sont point parvenus jusqu'à nous.

harmonique dont l'usage, appliqué originairement à la musique dramatique et à la musique de chambre, passa bientôt à la musique sacrée. Le fameux *Miserere* de la chapelle du pape fut composé par Grégorio Allegri, contemporain de Mazzochi. On ne peut se figurer l'effet que produit ce morceau chanté dans cette chapelle par des voix seules sans accompagnement. Il était défendu d'en prendre copie sous peine d'excommunication. Néanmoins Mozart, après l'avoir entendu chanter deux fois, l'écrivit avec beaucoup d'exactitude. En 1771, ce morceau a été imprimé en Angleterre sous la direction du D. Burney, et en 1810 M. Choron l'a inséré dans sa collection de musique classique.

L'opéra demeura stationnaire pendant un certain temps, il semblait même plutôt dégénérer que se perfectionner. On s'attachait beaucoup plus à la pompe du spectacle et aux jeux des machines qu'au mérite de la poésie et de la musique. Les premiers airs dont l'expression s'accorde avec la situation des personnages parurent en 1649 dans l'opéra de *Jason*, composé par Francesco Cavalli, maître de chapelle à Venise, et par Cicognini.

Alexandre Stradella, de Naples, qui florissait de 1650 à 1680, était un excellent compositeur et un grand violoniste. Il possédait de plus une très belle voix et un goût parfait d'expression. Toutes ses compositions sont vocales, et le D. Burney dit qu'elles sont peut-être supérieures à tout ce qui fut produit dans le dix-septième siècle, à l'exception des œuvres de Carissimi et d'Alexandre Scarlatti. On rapporte dans la vie de Stradella, que deux *braves* qui avaient été envoyés à Rome pour l'assassiner,

l'ayant entendu chanter dans un oratorio de sa composition, furent si touchés de ses accens qu'ils renoncèrent à leur dessein et le laissèrent échapper.

La musique des oratorios conserva long-temps sa simplicité primitive. Ce ne fut que vers 1670, après avoir été améliorée par Carissimi, qu'elle prit un nouvel élan. Depuis cette époque, ce genre de composition a été perfectionné successivement par Caldara, Colonna, Léo, Alexandre Scarlatti et Handel.

Alexandre Scarlatti fit plus pour les progrès de la musique dramatique qu'aucun de ses prédécesseurs. Il créa les ouvertures, qui avant lui n'étaient qu'une maigre symphonie, une espèce de prologue musical ou programme de l'action. Il perfectionna le récitatif obligé ou accompagné, et introduisit le *da capo* (1) et les ritournelles de symphonies dans les récitatifs passionnés. Le génie de ce maître était vraiment créateur, dit le D. Burney, et l'on retrouve ses inspirations jusque dans les productions des meilleurs compositeurs du commencement du dix-septième siècle. Scarlatti, et après lui Léo, firent pour l'*air* ce que Carissimi avait fait pour le récitatif; ils l'embellirent par des chants gracieux et des accompagnemens brillans. Avant eux l'air et le récitatif se confondaient souvent ensemble; ils surent établir entre ces deux genres une différence très marquée de mouvement et de caractère. On vit sortir

(1) Le terme *da capo* n'était pas usité dans les vieux opéras. On ne le rencontre pas dans ceux de Colonna; mais il est employé dans la Théodora de Scarlatti, opéra composé en 1693; depuis cette époque, il paraît que l'usage en était devenu général. Dans un opéra de Gasparini (Il Tartaro nella China) le *da capo* se trouve à chaque air.

de l'école de Scarlatti, Léo, Porpora, Vinci et Durante, qui tous contribuèrent à perfectionner la science musicale.

Corelli, né en 1653 à Fusignano, près d'Imola, dans l'état de Bologne, établit une nouvelle école pour la musique instrumentale. Cette école se distinguait de la précédente par un rhythme gracieux et un style pur et naturel. Ce fut le premier compositeur qui mit le violon à la mode. Son originalité et sa simplicité contribuèrent à populariser cet instrument. Il peut être considéré comme le fondateur de l'école des violonistes italiens; on lui donna le titre flatteur de *prince des musiciens*, titre qui a été un peu trop prodigué. Après la publication des œuvres de Corelli, on aurait eu peine à trouver dans toute l'Italie une seule ville où le violon ne fût pas cultivé, même avec succès. Parmi les contemporains de ce violoniste célèbre qui se formèrent sur son modèle, on remarque Albinoni de Venise, Joseph Torelli de Vérone, Joseph Valentini, dont les œuvres ont été publiées en Hollande, et Marietto, violoniste napolitain attaché à la maison du duc d'Orléans. Un Anglais, nommé James Sherard, composa aussi plusieurs sonates approchant tellement de celles de Corelli par le style et la perfection qu'on aurait pu les confondre avec celles de ce compositeur. Tartini, le premier violoniste de son temps, forma tous ses élèves avec la musique de Corelli.

Tartini, qui lui-même fut un violoniste du premier ordre, remarqua le premier le phénomène du troisième son, dont il tira une théorie à Venise en 1714. Ce phénomène est celui de la résonnance d'une troisième note

quand les deux notes supérieures d'une corde sont frappées. Ainsi, lorsque deux parties sont chantées en tierce, une oreille délicate reçoit l'impression d'une basse. Ce phénomène des sons s'entend très distinctement lorsqu'on exécute une série de tierces sur un violon parfaitement d'accord.

Les accompagnemens étaient alors d'un usage général dans la musique d'église. Ottavio Pittoni, qui vivait de 1660 à 1750, fut un des premiers compositeurs qui donnèrent un peu d'extension aux accompagnemens dans la musique sacrée : avant lui, deux compositeurs seulement de l'école romaine avaient employé les instrumens à cordes dans les accompagnemens de cette espèce de musique.

Les cantates devinrent à la mode en Italie vers l'année 1618, lorsque G. D. P. Romano, chanteur de la chapelle du pape, en composa et en fit imprimer plusieurs. Hawkins attribue l'invention de ce genre de musique à Barbara Strozzi, dame vénitienne qui publia quelques compositions vocales sous ce titre en 1653. Il est évident cependant que l'origine en est beaucoup plus reculée, car Du Cange démontre que dès 1314 on composait des cantates pour le service divin de l'église. A la chambre, la transition fut sans doute toute naturelle. En 1622, Spoletto publia des cantates; le D. Burney trouve aussi ce titre appliqué à une espèce de poème lyrique imprimé à Vienne en 1638. Hawkins, nonobstant son exactitude générale, est dans l'erreur en attribuant l'invention de la cantate à Barbara Strozzi. Carissimi transporta de nouveau ce genre de composition à l'église, et le D. Burney affirme que ce com-

positeur fut le premier qui donna la véritable forme à la cadence du récitatif dans une belle cantate sur la mort de Marie, reine d'Écosse. Cesti, qui florissait vers 1660, apporta de notables améliorations à ce genre de composition. Parmi les autres compositeurs de cantates de ce siècle, on remarque Salvator Rosa Stradella, Louis Rossi, Legrenzi, Cavalli, Pasquali, Bandini, Pistocchi, etc.

Bassani, de Bologne, l'un des premiers, adapta à la cantate un accompagnement de violon, et les talens d'Alessandro Scarlatti, de Gasparini, de Bononcini, de Lotti, du baron d'Astorga, de Marietto, de Caldara et de Vivaldi portèrent cette espèce de composition à un tel point de perfection que l'époque où ils ont vécu a été appelée l'*âge d'or de la cantate*. Ces divers compositeurs se servaient seulement d'une basse d'accompagnement, mais le style de Porpora et de Pergolèse, qui écrivirent dans un temps plus rapproché de nous, est beaucoup plus travaillé. Ces deux musiciens jouirent d'un avantage particulier, celui de composer sur les paroles de Métastase, qui a été justement appelé le dernier poète lyrique de l'Italie. Métastase, qui vécut de 1698 à 1782, porta le drame lyrique à un haut degré de perfection et écrivit un grand nombre de cantates sur des sujets gracieux et passionnés.

Le dix-huitième siècle doit être considéré comme l'époque la plus brillante de la musique italienne. Des maîtres renommés se succédèrent constamment dans les écoles de Rome, de Naples, de Venise et de Bologne, et leurs talens réunis donnèrent à l'Italie une supériorité incontestable dans plusieurs parties de l'art

musical. Jusque vers le milieu de ce siècle, la musique sacrée l'avait emporté à Rome sur la musique dramatique; mais après le P. Martini qui mourut en 1784, on trouve peu de compositeurs qui aient ajouté à la volumineuse collection de musique d'église que possède l'Italie. A Naples, Florence, Venise, etc., le goût de la musique dramatique prévalut, et plusieurs des opéras composés pendant cette période continueront sans doute à être populaires aussi long-temps que le goût de la musique subsistera.

On vit paraître dans ce siècle fécond une foule de compositeurs du premier mérite; nous allons en donner une courte nomenclature. Logroscino, célèbre compositeur pour l'opéra bouffon, surnommé par les Napolitains *il Dio dell' opera buffa;* Jean Bononcini, bolonais, fameux par sa concurrence avec Handel; Geminiani, né à Lucques en 1698, mort en 1762, aussi célèbre comme violoniste que comme compositeur; Pergolèse, qui naquit à Naples en 1704, et mourut en 1737. Il fut le plus grand compositeur de ce siècle. Ses ouvrages ne sont pas nombreux, mais ils sont tous parfaits. Ce grand homme fournit un exemple singulier d'une absence momentanée du bon goût parmi ses contemporains. Ils rebutèrent ce pauvre compositeur et sifflèrent sa musique pendant qu'il vivait; mais il n'eut pas plutôt terminé une vie abrégée par les chagrins, que l'envie fit place aux regrets; deux années s'étaient à peine écoulées qu'on recherchait ses compositions avec empressement, on les écoutait avec transport, et le public qui avait repoussé Pergolèse vivant donna à Pergolèse mort l'épithète de *Divin.*

Galuppi ou Le Buranello, comme il est communément appelé en Italie, de Burano où il était né en 1703, peut être considéré comme un des meilleurs compositeurs pour l'opéra comique. Il était élève de Lotti, et devint maître de chapelle de Saint-Marc de Venise. Il mourut en 1805 à l'âge de 102 ans. Nicolo Jomelli, né à Aversa en 1714, jouit d'une célébrité bien acquise; ses compositions pour l'église, pour le théâtre et pour la chambre méritent les plus grands éloges par la richesse de l'harmonie, la touchante simplicité des mélodies et l'originalité des idées. Ce grand maître mourut en 1794. Piccini vécut de 1728 à 1801. C'était l'un des premiers compositeurs de l'école napolitaine. La fécondité de son imagination était extraordinaire. Avant 1776, époque où il alla à Paris, il avait composé trois cents opéras. Il en écrivit plusieurs dans cette capitale, lesquels, ainsi que tous ses autres ouvrages, sont remarquables par l'abondance et l'originalité des idées. Piccini, dans sa *Cecchina* ou *la Buona figliola*, commença à introduire des morceaux d'ensemble et des finales. Ces morceaux, dont on fit d'abord un usage modéré, sont devenus depuis lors les plus importans dans les drames lyriques (1). Sarti (de 1730 à 1802) et Sacchini (de 1735 à 1786) étaient contemporains de Piccini. Le premier manquait de profondeur, mais ses mélodies et la facture générale de sa musique étaient d'une élégance remarquable. Quant à Sacchini, on ne saurait trop louer la facilité et la richesse de ses accom-

(1) L'honneur de l'invention des finales est aussi réclamé par Logroscino.

pagnemens, la pureté et l'expression de ses chants. Pierre Guglielmi (de 1729 à 1804), Paisiello (de 1741 à 1816) et Cimarosa (de 1754 à 1801) furent les contemporains et les successeurs de Sarti et de Sacchini, et leur mérite, encore supérieur à celui de leurs prédécesseurs, jeta un nouveau lustre sur ce siècle brillant.

Sébastien Nazolini, né dans les états vénitiens en 1768, était un compositeur gracieux, mais dépourvu de force et d'énergie. Il mourut à Venise en 1799. Vincenzo Federici, né à Pesaro en 1766, François Mosca de Milan, et François Gnecco, né à Gênes en 1769 et mort à Milan en 1810, sont les seuls compositeurs de cette période qui méritent d'être cités.

L'art du chant fut aussi porté au plus haut degré de perfection pendant le dix-huitième siècle, et l'Italie vit surgir de son sein des chanteurs inimitables. Pistocchi, célèbre maître de chant, vivait en 1680, et en 1720 Bernacchi, son élève, fit faire de très grands progrès à cette branche de l'art musical, qui fut enfin tout-à-fait perfectionnée vers 1778 par Pacchiarotti. A cette époque, les écoles de Naples, de Rome, de Bologne, de Venise, de Modène, de Gênes, de Milan et de Florence, enseignaient l'art de poser la voix et de la diriger. Ces écoles produisirent Farinelli, Gaudagni, Raff, Mancini, Vittorio, Tesi, Faustina, Bordoni et plusieurs autres dont nous parlerons dans notre chapitre sur la musique en Angleterre. La musique instrumentale se perfectionnait également en Italie et dans presque toutes les villes de cette belle contrée où l'on pouvait réunir un orchestre.

La gloire de l'Italie pendant le dix-neuvième siècle

réside incontestablement dans le génie de Rossini, qui a opéré une révolution complète dans la musique italienne.

Ce célèbre compositeur est né au mois de février de l'année 1792 à Pesaro, petite ville des états du pape. Nous voudrions donner une notice de quelque étendue sur la vie de cet homme extraordinaire; mais les limites que nous nous sommes imposées dans cet ouvrage nous forcent à nous borner aux faits principaux. Son père et sa mère faisaient partie d'une de ces troupes d'acteurs ambulans qui parcourent l'Italie et s'arrêtent dans les lieux où se tiennent des foires. C'est en accompagnant ses parens dans leurs diverses excursions que le jeune Gioacchino donna les premiers indices de son talent. Il ne paraît pas avoir commencé l'étude de la musique avant l'âge de dix ans; mais ses progrès furent si rapides qu'avant sa seizième année il tint le piano à Lugo, Ferrare, Sinigaglia et autres petites villes. Il était en outre assez bon musicien pour chanter à première vue toute espèce de musique. En 1808, il composa une symphonie et une cantate, son premier essai en musique vocale. Cette cantate était intitulée *il Pianto d'Armonia.* Ce fut, dit-on, l'année suivante qu'il écrivit son premier opéra intitulé *Demetrio e Polibio*, qui fut exécuté à Rome trois ans après.

Vers la fin de 1809, les parens de Rossini n'ayant point d'engagement retournèrent à Pesaro, et le jeune compositeur eut la bonne fortune de fixer l'attention de la famille Perticari, qui l'envoya à Venise où il composa en 1810 un petit opéra en un acte sous le titre de *la Cambiale di Matrimonio*. En 1811 il donna *l'Equi-*

voco Stravagante à Bologne, et en 1812 il écrivit l'*Inganno Felice* pour le carnaval de Venise. On remarque dans ce dernier opéra des indices certains du génie de son auteur. Dans la même année il composa *Ciro in Babylonia*, oratorio, et l'*Occasione fa il ladro*, farce en un acte.

Pour le carnaval de 1813, il écrivit une autre farce intitulée *il Figlio per azzardo*, et son bel opéra séria, *Tancredi*. On ne peut se faire une idée du succès qu'obtint à Venise cette belle partition; il suffira de dire que la présence même de Napoléon (1) qui était à Venise ne put détourner l'attention qui était fixée sur Rossini. Tout était enthousiasme, *tutto furore*, pour nous servir des termes de cette langue expressive qui semble avoir été créée pour les beaux-arts. Depuis le patricien jusqu'au gondolier, tous répétaient *mi rivedrai, ti rivedrò*, et dans les tribunaux mêmes les juges étaient obligés d'imposer silence à l'audience qui ne cessait de chantonner cet air.

La fameuse cantatrice Marcolini était alors à Venise; c'est pour elle que Rossini écrivit le rôle vif et brillant de l'*Italiana in Algeri*. Cet opéra le plaça au premier rang des compositeurs modernes. Dans l'automne suivant il composa la *Pietra del paragone* que quelques personnes considèrent comme un de ses meilleurs opéras-comiques. L'exécution en fut confiée aux talens de Marcolini, Galli, Bonoldi et Parlamagni, et cette partition obtint un succès presque extravagant. La part

(1) M. Stafford se trompe. Pendant le carnaval de 1813 Napoléon était à Paris, réorganisant son armée après le désastre de Moscou. Il n'a point revu l'Italie depuis lors. F.

d'auteur de Rossini était bien peu considérable ; il présidait au piano pendant les trois premières représentations et recevait ensuite de 800 francs à 1,000 francs, dont il envoyait les deux tiers à ses parens (ses lettres à sa mère portaient la suscription suivante : *All'ornatissima signora Rossini, madre del celebre Maestro, in Bologna.*) Il était recherché et fêté dans toutes les villes où il s'arrêtait, et ses manières agréables, son talent et sa célébrité lui assuraient partout l'accueil le plus flatteur.

En 1814, Rossini accepta un engagement pour Milan et composa *Aureliano in Palmira* pour le théâtre de la Scala. Cet opéra n'eut point de succès, et le sort du *Turco in Italia*, écrit dans l'automne de la même année ne fut pas plus heureux. Cependant cet opéra reçu si froidement dans cette occasion fut repris en 1818 et fit naître le plus vif enthousiasme. M. Barbaja, entrepreneur de l'opéra à Naples, jugea alors convenable de conclure un engagement avec Rossini. Celui-ci consentit à composer deux opéras pour lui chaque année, et à arranger la musique de tous ceux qui pourraient être donnés aux théâtres de Saint-Charles et *del Fondo*. Barbaja s'engagea de son côté à lui payer 12,000 francs par an, et de plus, à lui accorder un intérêt dans une banque de jeu que l'*impresario* tenait à ferme, ce qui ajouta 30 ou 40 louis au revenu de Rossini.

C'est en 1815 que Rossini commença à composer pour Naples. Le premier opéra qu'il fit représenter au théâtre St-Charles fut *Elisabetta*, qui obtint un brillant succès. A cette époque, les principaux chanteurs de ce théâtre étaient Mlles Colbran et Dardanelli, et MM. Garcia

et Nozzari. Ce fut un grand bonheur pour Rossini de pouvoir confier sa partition en des mains si habiles, et le talent des chanteurs contribua sans doute puissamment au succès de ses ouvrages. Après la réussite d'*Elisabetta*, Rossini fut appelé à Rome pour le carnaval; là, il écrivit *Torvaldo e Dorliska*, opéra sérieux tombé tout-à-fait dans l'oubli, et le *Barbiere di Siviglia*, ce délicieux modèle de l'opéra-comique, qui peut-être est la plus parfaite de toutes ses partitions.

A son retour à Naples en 1816, il écrivit la musique d'une farce intitulée *la Gazzetta*; cette partition tout-à-fait indigne de lui n'eut aucun succès. Dans la même année, *Otello* fut représenté au théâtre *del Fondo*. Les Italiens considèrent cette production comme le chef-d'œuvre de la tragédie lyrique; le style diffère essentiellement de celui de l'*Elisabetta*; on y trouve plus de vérité dramatique, les idées y sont mieux développées et font naître des émotions plus vives et plus profondes.

A la fin de 1816 Rossini retourna à Rome pour la saison du carnaval, et y composa la *Cenerentola* pour le théâtre *Valle*. Cet opéra obtint un très grand succès, non-seulement à Rome, mais dans toutes les capitales de l'Europe où il fut ensuite représenté. Au printemps de 1817 il alla à Milan et y écrivit la *Gazza Ladra*. Les Milanais en voulaient beaucoup à Rossini de ce qu'il les avait abandonnés pour aller à Naples, et ils se rendirent en foule au théâtre déterminés à l'accabler du poids de leur colère. Le malheureux compositeur, averti de ce projet hostile, prit place au piano avec une certaine anxiété, mais le charme de la musi-

que de *la Gazza* apaisa leur fureur; leur ressentiment s'évanouit en écoutant cette délicieuse musique, et ils applaudirent avec transport. *Bravo maestro! viva Rossini!* ces cris étaient répétés de tous les coins de la salle, et comme l'usage veut que chaque fois que l'auteur est ainsi appelé, il se lève pour saluer les spectateurs, Rossini déclara après la représentation que cette cérémonie tant de fois réitérée l'avait plus fatigué que la direction de l'orchestre.

A son retour à Naples, Rossini fit représenter *Armide* Mlle Colbran remplissait le rôle de l'héroïne; sa voix commençait à décliner, en sorte qu'elle ne put exécuter cette musique avec l'énergie qu'elle exigeait. Les Napolitains la trouvèrent inférieure à celle de la *Gazza*, et piqués de ce qu'on ne réservait pas pour eux les meilleurs ouvrages, ils firent un accueil très froid à cet opéra qui contient cependant un des plus beaux duos qui soient sortis de la plume de Rossini.

En 1818 Rossini retourna à Rome où il écrivit *Adelaïde di Borgogna* pour le théâtre *Argentini*, et dans la même année il composa *Adina*, *ossia il califfo di Bagdad* pour le théâtre Saint-Charles de Lisbonne. A son retour à Naples il composa *Mose in Egitto*, dont le succès est devenu européen. *Ricciardo e Zoraïde* fut composé et exécuté dans l'automne de la même année. En 1819, il écrivit *Ermione* pour Saint-Charles; cet ouvrage, écrit dans la même manière que *Ricciardo*, n'eut aucun succès. Dans cette même année il visita Venise où il fit représenter *Edoardo e Cristina;* la partition de cet opéra est composée presque entièrement de morceaux tirés de ses autres ouvrages. A l'é-

poque habituelle il revint à Naples, et le 4 octobre la *Donna del Lago* fut représentée au théâtre St-Charles. Mme Pisaroni remplissait le premier rôle. La même nuit Rossini partit pour aller remplir un engagement à Milan, et le 26 décembre on exécuta *Bianca e Faliero;* mais le sort de cet opéra fut bien différent de celui de la *Gazza.*

Son *Maometto secondo* fut représenté à Naples en décembre 1820 et froidement reçu, bien que cette partition renferme des morceaux d'une grande beauté. Un écrivain de Naples, en parlant de cet opéra, rapporte une anecdote qui fait connaître la manière de composer de ce grand maître, et qui explique la négligence et l'incorrection qu'on remarque quelquefois dans ses meilleures productions. « Rossini, dit-il, ainsi que beaucoup d'hommes de génie, passe son temps entre des accès de paresse et des accès d'activité; jamais il ne pense à travailler à un ouvrage avant qu'il ne soit pressé par le temps. Nous allâmes le voir vendredi soir, c'est-à-dire le 1er de ce mois (décembre), et nous le trouvâmes occupé à travailler avec vingt feuillets autour de lui, environné de dames et de messieurs, ne disant presque rien, importuné par les interruptions et harassé de travail. Les copistes avaient encore à copier toutes les parties; il restait bien peu de temps aux chanteurs pour apprendre leurs rôles, aux instrumentistes pour prendre connaissance de leurs parties, à tous enfin pour faire les répétitions; et que pouvait-on attendre d'un ouvrage présenté au public dans un tel état d'imperfection? » Ceci explique comment plusieurs des opéras de Rossini, reçus avec

froideur à leur première apparition, ont ensuite excité le plus vif enthousiasme.

En 1821 Rossini retourna à Rome pour y écrire *Corradino osia Matilda di Shabran*. *Zelmira* fut ensuite représentée à Naples en 1824; cette partition est considérée comme une des meilleures de l'auteur, relativement à l'invention et au développement des idées. Dans la même année il composa *Semiramide* pour le théâtre de la *Fenice* à Venise. Ce fut à cette époque qu'il épousa Mlle Colbran et qu'il termina son engagement avec Barbaja. Il partit alors avec sa femme pour Vienne. Depuis ce temps il a visité l'Angleterre et la France, recevant partout les témoignages d'estime et d'admiration les plus flatteurs. En 1827 il a composé à Paris le *Siége de Corinthe*, en 1828 le *Comte Ory*, et en 1829 *Guillaume Tell*.

La popularité de la musique de Rossini est telle qu'on ne peut la comparer à aucune autre. Il n'y a guère plus de vingt ans que ses ouvrages ont commencé à faire sensation en Italie, et depuis cette époque, on a vu disparaître de la scène presque toutes les compositions de ses prédécesseurs. Les Allemands, justement fiers de la réputation de leurs compositeurs, ont été forcés de céder aux charmes de cette musique délicieuse, et en Angleterre sa supériorité a été long-temps incontestée. Il est vrai qu'à l'opéra et dans les concerts on nous offre maintenant un peu plus de variété qu'on ne nous en présentait il y a quelques années, où les programmes n'annonçaient que de la musique de Rossini, et toujours de Rossini, rien que de Rossini; mais encore aujourd'hui il est peu de musique étrangère qui soit

entendue avec plus de plaisir que celle de ce compositeur. Moins travaillée, moins majestueuse et moins savante que celle d'Haydn, de Mozart et de Beethoven, ses élégantes mélodies s'insinuent dans le cœur; elles sont à la portée de toutes les oreilles. Quoique inférieur à quelques-uns de ses prédécesseurs et même de ses contemporains pour le pathétique et la force des idées, c'est cependant le compositeur qui a le plus de charme et de célébrité; c'est enfin l'*artiste* par excellence pour tous ceux qui recherchent la musique comme un passe-temps, ou qui la considèrent seulement comme un art agréable et non pas comme une science abstraite; or, comme cette portion du public forme toujours au moins la plus grande partie d'un auditoire, là réside, je pense, le secret de la popularité de Rossini.

Rossini a introduit un style beaucoup plus orné dans le chant écrit qu'on ne le faisait avant lui; cela est surtout remarquable dans ses derniers ouvrages. Il a, dit-on, adopté cette manière en raison de la médiocrité du talent des chanteurs. Les anciens auteurs écrivaient seulement une espèce de canevas que les chanteurs embellissaient à leur fantaisie; mais ceux-ci, fidèles à suivre l'intention du maître, le chantaient d'abord avec la plus grande simplicité et se contentaient de broder la fin du morceau. Les chanteurs modernes ne sont point guidés par un goût si pur, et Rossini, dégoûté d'entendre l'un d'eux (Velluti, dit-on) changer complètement le caractère de sa musique, prit la résolution d'écrire lui-même toutes les fioritures.

Quelque imparfaite que soit la notice que nous venons de donner sur Rossini, nous nous sommes étendu

au-delà même de notre intention, et il nous reste peu de place à accorder aux autres compositeurs italiens des temps modernes. Nous nous bornerons à indiquer les plus remarquables : Antonio Salieri, né à Logano en 1750 : Nicolas Zingarelli, Napolitain, né en 1752, qui est encore aujourd'hui directeur du conservatoire de musique de Saint-Sébastien, à Naples ; Chérubini, né à Florence en 1760. Ce compositeur a fixé depuis long-temps son séjour à Paris ; il est bien connu par ses ouvertures d'*Anacréon*, de *Lodoïska*, et par ses *Deux Journées* ; c'est l'un des plus savans compositeurs de l'école italienne. Joseph Farinelli, né à Este en 1770, a composé un assez grand nombre d'opéras, dont plusieurs ont obtenu un succès mérité. Valentino Fioravanti, né à Rome en 1771, célèbre compositeur bouffe. Ce maître existe encore et habite Rome, mais il a abandonné le théâtre pour l'église. Joseph Niccolini, né à Plaisance en 1774, a composé également pour la scène et pour l'église ; son style appartient à l'ancienne école, et depuis la révolution opérée par Rossini, ses ouvrages sont tombés dans l'oubli. Paer, né à Parme en 1774, habite à Paris depuis long-temps ; son style ressemble à celui de Paisiello et ne le cède à celui d'aucun de ses contemporains pour la douceur et pour l'élégance. Spontini est né en 1778 à Jesi, dans le royaume de Naples ; ce compositeur est l'un des plus populaires de l'école moderne, principalement en France ; cependant on ne peut nier qu'il n'y ait trop de bruit dans ses compositions ; ses meilleurs opéras sont : la *Vestale*, *Fernand Cortez* et *Olympie*. Les ouvertures de ces deux derniers ouvrages sont entendues très souvent dans les

concerts anglais. François Morlacchi, né à Perugia en 1784, a composé avec succès dans tous les genres; on remarque parmi ses ouvrages dramatiques, *Il Coprato*, opéra composé pour le théâtre de Gênes.

Le chevalier Caraffa, né à Naples en 1785, jouit comme compositeur de quelque célébrité. Son premier ouvrage fut *Il Vascello l'occidente*; sa *Gabriella di Vergy* est classée parmi les meilleures productions modernes. *Eufemia di Messina*, représentée à Rome en 1823, n'a pas obtenu des Romains un accueil favorable.

Charles Coccia, Napolitain, s'est distingué comme compositeur et comme directeur de l'opéra italien à Lisbonne et à Londres. Il a composé beaucoup d'opéras qui en général ont eu du succès; le dernier qu'il a fait représenter à Venise, intitulé *Rosamonda*, n'a point réussi.

Generali, né en 1787, a composé un grand nombre d'opéras bouffes. Rossini doit beaucoup à ce compositeur, dont les ouvrages sont très populaires en Italie. Son opéra des *Baccanali*, représenté au mois de mai 1829 à Livourne, a obtenu un succès décidé.

Mercadante, compositeur napolitain, est placé par ses compatriotes immédiatement au-dessous de Rossini et de Paer. Né en 1798, il a fait ses études sous Zingarelli au conservatoire Saint-Sébastien. Son premier ouvrage fut l'*Unione delle belli Arte*, écrit en 1818, pour le théâtre *del Fondo*. Il est connu avantageusement en France et en Angleterre par son *Elisa e Claudio* et par *Marie Stuart*. En 1822 ce compositeur a donné au théâtre *della Fenice*, à Venise, *Andronico*,

opéra séria, et en 1823 *Amletto*, opéra séria, a été représenté à Milan. Ce dernier ouvrage a éprouvé une chute complète. Depuis cette époque, on a joué au théâtre de Mantoue *Alfonso ed Elisa*, mais on a trouvé une ressemblance trop marquée entre cet ouvrage et *Andronico* pour qu'il ait pu obtenir du succès.

Jean Paccini est un compositeur de beaucoup de mérite; son opéra intitulé *la Vestale*, représenté à Milan en 1823, est certainement un très bon ouvrage, quoiqu'il offre quelquefois un peu trop de ressemblance avec la manière de Rossini. *Il Trionfo della Croce* est inférieur à cet ouvrage; *Gli Arabi nelle Gallie*, opéra séria, a obtenu du succès à Gênes et à Vérone; mais il a échoué à Mantoue et à Turin. En 1829, Paccini a composé pour Messine *la Sacerdotessa d'Irminsul*; cet ouvrage a été bien accueilli du public.

Bellini est un jeune compositeur italien dont la réputation commence à se former; en 1828 il a composé pour le théâtre *della Scala*, à Milan, l'opéra du *Pirate;* cet ouvrage, accueilli avec enthousiasme par les Italiens, a été représenté depuis à Vienne avec un égal succès. Le sort de *Zaïra*, opéra du même compositeur donné sur le théâtre de Parme, a été moins heureux. Il est aussi connu par *la Straniera, I Capuleti*, *la Sonnambula* et plusieurs autres opéras.

L'Italie possède en outre dans ce moment plusieurs compositeurs, tels que Vaccai, Valentini, Donizetti, Aspa, E. Petrelli, Ricci, Raimondi, Bonfichi, Sapienza (1), etc., qui travaillent pour les nombreux

(1) Vincent Righini aurait dû être mentionné dans la liste des compositeurs du dix-huitième siècle. Il était né à Bologne vers 1758, et

théâtres de cette belle contrée. Parmi eux, Donizetti occupe incontestablement le premier rang.

Nous terminerons ce chapitre par quelques détails sur la situation actuelle de ce bel art dans les principales villes de l'Italie.

On doit à la plume de M. François Kandler, écrivain allemand de beaucoup de mérite, une relation fort intéressante sur l'état de la musique à Rome. Cette ville, dit-il, possède encore aujourd'hui plusieurs maîtres et plusieurs chanteurs renommés; malheureusement ils se laissent séduire par le mauvais goût et défigurent la noble simplicité de la musique pour plaire à la multitude. Dans la chapelle du pape et en général dans toutes les églises, la musique est dans une décadence dont la principale cause est le défaut de voix de haute-contre et de ténor. On conserve néanmoins un léger espoir que les chœurs de ces diverses chapelles pourront reprendre avec le temps leur ancienne supériorité.

La musique d'église occupe encore, toutefois, un rang très élevé à Rome. Dans les principales églises on entend les compositions des anciens maîtres exécutées dans toute leur pureté, et bien que les productions modernes n'égalent pas celles de Palestrina, d'Agostini, de Carissimi, etc., il en est cependant de très remarquables : *le Miserere* de l'abbé Joseph Baini, compositeur et chanteur distingué de la chapelle du pape, qui fut exécuté pour la première fois le jeudi-

mourut en 1812. Il résida pendant quelque temps à Prague, et fut ensuite maître de chapelle du roi de Prusse. Le style de Righini ressemble beaucoup à celui des compositeurs allemands. Nous croyons que ses ouvrages ont été introduits en Angleterre par M. J.-C. Latrobe.

saint de l'année 1821, jouit d'une réputation méritée. Après Baini, les principaux chanteurs de la chapelle pontificale, sont Cucuccione, rival de Baini par la pureté et la puissance de sa voix de basse, l'abbé Doria, premier ténor, Mariano Patroni, qui a été pendant long-temps le premier soprano, Terri, soprano, et Astolfi, alto.

Fioravanti, dont nous avons déjà parlé, est maître de chapelle de Saint-Pierre. Sagaletti, soprano, Pellegrini, contre-alto, et Jodran, ténor, sont les meilleurs chanteurs de cette cathédrale.

Terziani, maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran, se distingue par ses compositions, où toutes les ressources du contrepoint sont déployées avec une rare sagacité; ses parties chantantes sont simples et naturelles, son harmonie élégante et correcte.

Guidi, maintenant maître de chapelle de Sainte-Marie-in-Transtevère, est élève de Magrini de Florence. Ce compositeur est célèbre pour sa force et son énergie.

Il y a à Rome trois théâtres : *Argentina*, *Tordinona* et *Valle*. Ce dernier fut reconstruit en 1821 et ouvert au public dans le carnaval de 1822. Les opéras représentés sur ces divers théâtres sont en général des productions très médiocres, et les salles et les chanteurs ne valent pas mieux.

On compte à Naples sept théâtres, dont deux sont destinés expressément à la populace. Dans les autres, et surtout à Saint-Charles, l'opéra est représenté d'une manière satisfaisante. Les concerts publics réussissent peu à Naples, mais les dilettanti cultivent l'art musical avec plus d'ardeur peut-être que dans aucune autre

ville de l'Italie, Milan excepté. Le style de la musique sacrée a beaucoup dégénéré à Naples; les compositions qu'on exécute dans les églises sont tout-à-fait dépourvues de mérite. Festa est l'un des meilleurs directeurs d'orchestre; Parisi, organiste de la chapelle du roi, possède du talent et de l'habileté.

Le théâtre de *la Scala*, de Milan, est bien certainement le plus beau de l'Europe; l'orchestre est plus nombreux et mieux composé qu'aucun de ceux des autres villes d'Italie. Il y a à Milan un très bon conservatoire de musique dans lequel on admet des élèves qui possèdent de belles voix et un physique avantageux.

Il paraît que la musique d'église est fort négligée à Milan. L. Simond dit dans son voyage en Italie: « Si nous devons juger de la musique sacrée en Italie par celle que nous avons entendue dans la cathédrale de Milan, dans une cérémonie célébrée en actions de graces d'une abondante moisson, elle est très inférieure à celle qu'on exécute dans les cathédrales de l'Angleterre. » Ce mal est malheureusement général. Les études sérieuses de musique sont trop négligées maintenant pour que le véritable style de l'église puisse conserver son caractère.

CHAPITRE XVI.

Histoire de la musique en Flandre et en Allemagne.

Les Allemands, descendans des Teutons, possédaient dès leur origine une sorte de ballade nationale et un genre de musique simple, mais expressif. Ces chants naïfs se transmettaient d'âge en âge par des espèces de ménestrels qui, errant de contrée en contrée, payaient l'hospitalité qui leur était accordée par leurs chants et par leur habileté à jouer de divers instrumens. Il est impossible aujourd'hui de signaler les progrès qu'a pu faire la musique en Allemagne jusqu'au onzième siècle ; mais à cette époque on trouve Francon, né à Cologne selon toute apparence, qui, vers 1066, développa les principes de la musique mesurée et inventa les signes de la division du temps musical. Jusqu'alors on ne s'était servi d'aucun caractère pour distinguer les mesures ; la musique écrite en harmonie était le contrepoint simple, tel qu'il est pratiqué dans notre psalmodie ecclésiastique, consistant en notes-contre-notes d'une égale valeur. Les anciens marquaient le rhythme par deux signes de prosodie ; le premier indiquait la longue et la seconde la brève. Si Francon ne fut pas l'inventeur de la musique mesurée, on lui doit bien certainement l'idée d'avoir réduit dans un système régulier les essais imparfaits de quelques-uns de ses prédécesseurs.

On a de lui un ouvrage manuscrit intitulé *Ars cantus*

mensurabilis, qui se trouve dans la bibliothèque ambroisienne à Milan (1).

Si la France eut ses troubadours, l'Angleterre ses ménestrels, l'Allemagne eut aussi ses *maîtres chanteurs* ou chanteurs d'amour. Ils furent les premiers poètes de cette contrée. Leurs chants étaient écrits dans le haut allemand ou dialecte de Souabe, et dans le bas allemand ou haut saxon. La guerre et principalement l'amour formaient le thème de leurs poésies. Sous le règne de Louis-le-Débonnaire, ces chanteurs ambulans étaient à ce qu'il paraît admis dans les couvens, car on trouve un édit de ce roi qui enjoignait aux religieuses allemandes de modérer leur passion pour les chants d'amour.

Dans les douzième et treizième siècles, ces chanteurs ménestrels jouissaient de la plus grande faveur, particulièrement sous le règne de Frédéric Barberousse, dont la mémoire est encore conservée dans quelques légendes populaires. Le commencement du quatorzième siècle amena une révolution complète dans la littérature de l'Allemagne. Pendant les siècles précédens, les disputes avec les papes avaient délivré le peuple de la crainte de l'église, et il s'était abandonné sans contrainte à son goût pour le plaisir; mais lorsque les prêtres reprirent leur empire, on vit s'établir des maîtres ou professeurs de poésie et de chant dont les règles pédantesques éteignirent promptement l'imagi-

(1) Le Traité de Francon a été inséré au deuxième volume de la collection de l'abbé Gerbert, intitulée *Scriptores ecclesiastici de Musica sacra* F.

nation et le génie. Les princes cessèrent de protéger les ménestrels, et l'on vit la poésie retomber dans la barbarie. A dater de cette époque, l'Allemagne, qui pendant plusieurs siècles avait produit des musiciens habiles, ne présente aucune trace de l'art musical en quelque genre que ce soit jusqu'au quinzième siècle. La plus ancienne musique adaptée à des paroles allemandes qui soit connue de nos jours est un recueil d'hymnes de la première réformation, dont quelques-unes sont écrites par Jean Huss, l'un des premiers martyrs de la religion réformée.

Les progrès de la musique pendant le quinzième siècle furent très rapides, et dans l'Allemagne et dans les Pays-Bas. La cour du duc de Bourgogne encouragea beaucoup les développemens de cette science, et vers 1480, comme nous l'avons déjà fait remarquer précédemment, les diverses cours de l'Italie furent peuplées de compositeurs et de chanteurs flamands. Louis Guichardin, neveu de François Guichardin l'historien, qui était contemporain de Palestrina et qui mourut en 1589, a donné une liste de plusieurs compositeurs flamands remarquables, et il ajoute que de son temps les Pays-Bas fournissaient des musiciens à toute l'Europe.

Les musiciens flamands les plus remarquables de cette époque sont Gilles Binchois, Caron, Regis, Dufay et Brassard qui précédèrent Jean Okenheim, maître de Josquin-des-Prés, l'un des plus célèbres contrapuntistes de ce temps, et qui même, antérieurement à Palestrina, a inventé une partie de ces ingénieuses modulations d'harmonie qui distinguent le style moder-

ne (1); Philippe Verdelot, dont tous les ouvrages sont antérieurs à 1550, qui est célébré par Rabelais et mentionné par Zarlino et quelques autres écrivains comme l'un des meilleurs maîtres du commencement du seizième siècle; Nicolas Gombert, Clément *non papé*, Cyprien Rore, Roland de Lassus (ces deux musiciens furent les premiers qui employèrent ce qu'on appelle aujourd'hui des traits chromatiques), Hobrecht, maître d'Érasme, Philippe de Mons, Jacques de Keil, Corneille Canis et Josquin Baston.

L'Allemagne ne produisit pas beaucoup de musiciens dans la première partie du seizième siècle; du moins bien peu de noms célèbres sont parvenus jusqu'à nous. Les seuls que nous puissions citer sont ceux de Pierre de la Rue, savant contrapuntiste. Il résida principalement en Allemagne, mais on ignore néanmoins s'il y avait pris naissance. Gaspard Krumhorn, né à Lignitz en 1542. Devenu aveugle à l'âge de trois ans par les suites de la petite vérole, il n'en fit pas moins des progrès rapides sur la flûte, le violon, le clavecin, et devint également habile dans l'art de la composition (2).

Pendant cette période, l'Allemagne fut beaucoup plus féconde en théoriciens qu'en compositeurs. Parmi ses écrivains sur la musique, on remarque Martin Agri-

(1) Il n'y a rien de semblable aux modulations de la musique moderne dans les ouvrages de Josquin-des-Prés ni de ses contemporains. Ceci est une erreur de M. Stafford. F.

(2) Je crois devoir suppléer ici à quelques omissions de M. Stafford dans la citation des musiciens allemands qui acquirent de la réputation dans le seizième siècle. Parmi ces musiciens on remarquait Jean Meis-

cola de Magdebourg et Jean Kepler. Le dernier hasarde dans ses écrits quelques conjectures assez ingéuieuses sur l'origine des clefs et l'apposition des dièzes et des bémols à la clef; toutefois ni l'un ni l'autre de ces deux auteurs n'apportèrent de changemens notables dans le système musical.

Les Allemands acquirent vers cette époque une grande réputation dans la fabrication des orgues; en 1480, l'un d'eux, nommé Bernhard, augmenta beaucoup l'harmonie et les ressources de ces instrumens par l'invention des pédales.

La réformation amena quelques changemens dans la musique de l'église allemande. Luther était grand amateur de musique, et conjointement avec Melancthon, son ami, il composa un rituel dans lequel le service choral fut établi avec autant de splendeur et de magnificence que le temps pouvait le permettre. Il existe encore plusieurs hymnes composées par ce célèbre réformateur, et bien qu'il ne soit pas prouvé que tous les cantiques qui lui sont attribués soient de lui, il n'en est pas moins certain qu'il possédait beaucoup d'habileté dans la musique.

Calvin était aussi opposé aux usages de l'église de Rome qu'à ses doctrines. Il substitua à la majesté des chœurs et à la noble simplicité du plain-chant la psal-

ter, Henri Isaac, Henri Finck, Thomas Stolzer, Étienne Mahu, Arnold de Prague, Dietrich, et surtout Louis Senfl, égal par son talent aux plus grands musiciens des Pays-Bas, de la France et de l'Italie.

J'ai aussi supprimé la fin de ce paragraphe où M. Stafford place l'organiste Reinken parmi les musiciens du seizième siècle, tandis qu'il n'est mort que dans le dix-huitième. F.

modie métrique, qui a continué depuis lors à être en usage dans l'église réformée d'une partie du continent, et qui n'a été remplacée que depuis peu dans les églises paroissiales de l'Angleterre. La version des psaumes adoptée par Calvin fut commencée par Clément Marot et terminée par Théodore de Bèze. Guillaume Frank fut chargé par Calvin d'adapter à ces psaumes des airs faciles à une seule partie. On les imprima à Strasbourg en 1545 (1), et bientôt ils devinrent si populaires qu'on s'en servait pour stimuler la dévotion du peuple et pour animer son courage lorsqu'il s'insurgeait contre ses persécuteurs.

Un autre genre de chant choral fut pratiqué par les partisans de la doctrine de Wiklef dans le quatorzième siècle, et par Jean Huss et ses sectaires dans le quinzième. Les Frères-Unis publièrent en 1538, à Ulm, un nouveau livre d'hymnes et de cantiques dont le chant était aussi différent de celui qui était en usage dans le reste de l'Allemagne.

Charles V était très bon musicien; il avait un orchestre régulier qui jouait pendant son dîner et en d'autres circonstances. Il est généralement reconnu que les *concerts de voix* ont pris naissance en Flandre vers le milieu du seizième siècle, quand Charles V établit sa cour à Bruxelles. Un grand nombre de musiciens furent alors attirés dans cette ville de toutes les parties de l'Europe. Les principales compositions vocales de cette époque étaient des madrigaux à plusieurs voix.

(1) Ces psaumes furent ensuite mis à plusieurs parties par Bourgeois et Claude Goudimel.

Vers la fin du seizième siècle et au commencement du dix-septième, l'Allemagne devint le théâtre de la fameuse guerre de trente ans, et ce malheureux pays fut dévasté par les armées. Par suite des événemens de cette guerre, l'art musical demeura sationnaire jusqu'à l'avénement de l'empereur Léopold, qui monta sur le trône en 1657. Ce prince aimait beaucoup la musique, et charmé principalement des compositions de Carissimi, il prit la résolution d'introduire la musique italienne en Allemagne. Aussitôt que la paix le lui permit, il engagea plusieurs compositeurs italiens à se rendre à sa cour et combla d'honneurs et de distinctions Santinelli, Caldara, Ziana, Sotto et Bononcini.

Ce fut Santinelli qui établit à Vienne le premier opéra italien. Il voyageait en Allemagne lorsque son talent musical ayant attiré l'attention de Léopold, ce prince le nomma son maître de chapelle. Dans l'exercice de ses fonctions, il composa pour le mariage de son maître l'opéra de *gli Amori di Orfeo ed Euridice*, qui fut considéré comme supérieur à tout ce qui existait auparavant, et qui charma si bien les habitans de Vienne que l'opéra italien fut établi dans cette capitale où il a presque toujours existé depuis lors.

Le premier opéra allemand paraît avoir été exécuté à Hambourg en 1678. Il était intitulé *Orontes*, la musique était de Thiel, maître de chapelle de cette ville. Cependant Keiser, né à Leipsick en 1673, et auteur de *Basilius* et de la pastorale d'*Ismène*, exécutés en 1692, est considéré généralement comme le fondateur du théâtre lyrique allemand. Ce compositeur a écrit cent treize opéras ou oratorios qui ont servi de modèle à

Handel et à ses successeurs dans l'école allemande.

Les mélodies de Keiser sont belles, et ce musicien n'hésita pas à franchir les règles de la vieille musique de son temps. Il était malheureusement bien mal secondé et par les poètes et par les exécutans, car l'opéra allemand était alors mal chanté; Riccoboni rapporte que tous les acteurs, particulièrement à Hambourg, étaient des marchands ou des artisans. Un cordonnier, dit-il, remplissait souvent le premier rôle, et l'on pouvait acheter des fruits ou des confitures à la même jeune fille qu'on avait vue la nuit précédente dans le personnage d'*Armide* ou de *Sémiramis*. Bientôt toutefois le théâtre allemand sortit de cet état abject, et dès le commencement du dix-huitième siècle l'Allemagne eut des chanteurs dramatiques d'un mérite réel.

Les premiers opéras allemands furent composés par Keiser, Matheson, Handel et Telemann, pour le théâtre de Hambourg; ensuite ils furent représentés à Vienne, à Berlin et à Dresde pendant la vie de ces compositeurs. Toutefois, dans un court espace de temps, le drame lyrique national fut tout-à-fait supplanté par l'opéra italien. Les plus petites cours (celles de Manheim, de Munich, de Stuttgard, etc.) suivirent l'exemple de celle de Vienne, et bientôt tout l'empire fut peuplé de musiciens étrangers. Les plus célèbres compositeurs et chanteurs italiens furent engagés à se rendre en Allemagne; et pendant quatre-vingts ans on composa et l'on exécuta plus de musique italienne dans cette contrée que dans aucune autre partie du monde.

La musique des opéras de Handel et de ses contem-

porains était d'un genre grave et majestueux : elle s'adressait aux passions les plus nobles et avait peu de rapport avec les sensations ordinaires de la vie. Le style en était grand et pur, mais austère, et tout en excitant l'admiration des artistes et des amateurs instruits, elle avait peu de succès parmi les personnes que la mode attirait au théâtre, tandis que les opéras de J.-F. Agricola, de Graun, de Hasse, et de quelques autres, composés dans un style plus léger et dans la manière de l'école italienne, en conservant toutefois les principales nuances du goût national, furent accueillis avec faveur et se répandirent dans toute l'Allemagne.

Gluck, né en 1714 et mort en 1787, fut l'un des plus grands compositeurs de son époque. Doué d'un génie créateur, il étendit les limites de son art et déploya dans ses compositions une grandeur et une énergie inconnues jusqu'alors. La famille des Bach, Naumann, maître de chapelle de l'électeur de Saxe, Misliweseck, né en Bohême, le D. Pepusch, qui d'après sa longue résidence en Angleterre est souvent considéré comme appartenant à l'école anglaise, les deux Stamitz, Fischer et Winter sont les meilleurs compositeurs allemands du dix-huitième siècle, auxquels il faut joindre toutefois Haydn, Mozart et Beethoven.

Ce fut dans le siècle dernier que la musique instrumentale subit une révolution remarquable. Corelli, qui obtint le titre un peu bannal de *Prince des musiciens*, est généralement considéré comme le fondateur de l'ancienne école du violon et de la musique instrumentale : Handel et Geminiani portèrent le style de cette école à sa plus grande perfection ; cependant leurs compo-

sitions paraissent froides et sèches à nos oreilles modernes. De pesantes introductions, des fugues développées avec beaucoup d'art, mais produisant peu d'effet, des andantes sans variétés et des gigues sans gaîté, voilà ce qui compose l'ensemble de cette musique; mais on y remarque une profondeur de pensée qui compense le défaut d'imagination, et la science déployée dans ces productions leur assure pour toujours des droits à l'admiration des artistes (1).

Les compositeurs intermédiaires, jusqu'au temps de Haydn, formèrent une seconde école. Plus légère que l'ancienne et moins brillante que la nouvelle, cette musique n'eut la durée ni de l'une ni de l'autre. Les compositeurs de cette époque écrivaient principalement des opéras, et s'attachaient surtout à faire briller les grands chanteurs qui apparaissaient alors en Italie et en Allemagne. Haydn et après lui Mozart et Beethoven, par la force de leur génie, donnèrent une nouvelle impulsion à la musique instrumentale, et ce genre de composition acquit une variété, une énergie et un intérêt dont on ne l'aurait pas cru susceptible auparavant.

François-Joseph Haydn était né en 1732, à Rohrau, petite ville de la Bohême. Son père exerçait la profession de charron; pendant ses premières années Joseph Haydn éprouva des contrariétés, qui heureusement n'amortirent point son génie. Les compositions sacrées et profanes de ce grand maître jouissent d'une égale réputation. Ses oratorios, connus dans tout le monde mu-

(1) Quarterly musical mag., Vol. II, p. 60.

sical, sont particulièrement populaires en Angleterre, où l'on exécute souvent des fragmens des *Saisons* et de *la Création*, et même quelquefois ces oratorios entiers, concurremment avec ceux de Handel, pour lequel Haydn professait une profonde admiration. Il l'appelait le père des musiciens modernes, et c'est peut-être à l'enthousiasme qu'il éprouva en écoutant à Londres les oratorios de ce grand compositeur que nous devons *la Création*. Malgré le talent déployé par Haydn dans la musique sacrée, il doit surtout sa réputation à ses symphonies et à ses quatuors. Que de grace et de simplicité dans sa musique instrumentale! et quelle prodigieuse fécondité! Malgré la révolution opérée dans la musique depuis quarante ans, on est encore frappé aujourd'hui de la fraîcheur des idées répandues dans les compositions de Haydn. Ce grand maître est mort le 26 mai 1809.

Wolfgang-Amédée Mozart naquit le 27 janvier 1756. La précocité de son talent fut remarquable, car avant d'avoir atteint sa sixième année il jouait sur le piano des choses très difficiles et il improvisait d'une manière étonnante. Avant l'âge de huit ans il entreprit un voyage en France et en Angleterre avec son père et sa sœur, et il se fit entendre dans toutes les cours de l'Europe. Arrivés en Angleterre en avril 1764, Mozart et son père y séjournèrent jusqu'à l'année suivante. Pendant leur séjour à Londres, le père du grand musicien tomba dangereusement malade, et pendant qu'il était retenu chez lui par le suites de sa maladie, son fils, qui était alors dans sa neuvième année, écrivit sa première symphonie. Il la mit en partition avec tous les

instrumens, sans oublier les timballes et les trompettes, et il disait à sa sœur, assise près de lui pendant qu'il travaillait : «*Fais-moi souvenir de donner aux cors « quelque chose de beau à faire.* »

Il ne nous est pas permis de suivre Mozart pas à pas dans sa carrière musicale, qui fut peut-être la plus brillante de toutes celles des musiciens, sans en excepter celle de Rossini. Doué d'un génie surnaturel, il excella dans tous les genres. Ses symphonies et ses quatuors, ses belles partitions d'*Idoménée*, de *la Clemenza di Tito*, des *Nozze de Figaro*, de *don Giovanni* et de *la Flûte enchantée*, ses messes, son *requiem* et sa musique de piano, toutes ses œuvres enfin sont également remarquables par la beauté des chants, la richesse des accompagnemens, et méritent d'exciter l'admiration de tous les siècles.

Ce célèbre compositeur mourut dans le mois de décembre de 1792, à l'âge de 36 ans. Un fait digne de remarque, c'est qu'en moins de quarante ans le souvenir de Mozart s'est si complètement effacé de la mémoire des habitans de Vienne que pas un seul individu ne peut dire aujourd'hui où reposent les restes de ce grand homme.

Louis van Beethoven était né en 1770, à Bonn, où son père était ténor à la chapelle de l'électeur. Neefe, organiste de la cour, Haydn et Albrechtsberger furent ses maîtres. Il se distingua de très bonne heure comme exécutant. Son talent consistait surtout dans l'improvisation et dans l'art de varier le premier thème qu'on voulait lui donner. Dans ce genre, il s'est approché de bien près de Mozart et n'a jamais eu de rival, à l'ex-

ception de notre jeune contemporain George Aspull.

Beethoven suivit les traces de Haydn et de Mozart, et il agrandit encore la sphère de la musique instrumentale. Rien n'égale la force et l'énergie déployées dans ses symphonies; il y règne en même temps une sensibilité et un certain vague qui captivent l'imagination. Peu d'années avant sa mort, Beethoven fut affligé d'une surdité incurable; cet événement désastreux pour un compositeur influa sur son caractère sans porter atteinte à son talent. Il mourut le 26 mars 1827 à Vienne, dans une situation peu aisée, qui l'avait même forcé, peu de temps avant sa mort, de recourir à l'obligeance des musiciens anglais, lesquels s'étaient empressés de répondre à cette preuve de confiance.

Entrer dans une discussion philosophique et critique sur les talens de Haydn, de Mozart et de Beethoven serait sortir des limites que nous nous sommes imposées. Les lecteurs que cela pourrait intéresser trouveront dans le *Quarterly musical Review* un grand nombre d'articles sur ce sujet. Nous nous contenterons de faire observer que la manière de Haydn était plus sage, plus réglée que celle de Mozart, dont le génie passionné ne connaissait point de bornes. Beethoven les a peut-être surpassés l'un et l'autre, et dans ses mains la symphonie approche du sublime autant que peut le faire une œuvre sortie des mains de l'homme.

Depuis Beethoven, le plus renommé des compositeurs allemands est Charles-Marie de Weber, né à Eutin, dans le Holstein, en 1787. *Le Freischütz* a rendu le nom de son auteur célèbre dans toute l'Europe. Cet ouvrage, dès son apparition, excita l'admiration des Al-

lemands, et lorsqu'un étranger arrivait dans le pays, la première question qui lui était adressée par les habitans était : Connaissez-vous *der Freischütz* de Weber? et lorsqu'on répondait négativement, « Courez-y donc, « allez goûter le plaisir d'entendre cette admirable com- « position. » Le succès de cette belle partition a surpassé tout ce qu'on connaissait en ce genre. Point de ville, point de village de l'Allemagne où elle n'ait été écoutée avec enthousiasme, et depuis, lorsqu'elle fut connue en France et en Angleterre, elle y excita le même sentiment d'admiration. Le succès obtenu par *le Freischütz* à Londres en 1825 fit concevoir à M. Kemble l'idée d'engager Weber comme directeur et compositeur au théâtre de Covent-Garden. Il accepta cette proposition ; mais le climat de l'Angleterre ayant développé une maladie de langueur qu'il portait dans son sein, il expira dans la maison de sir George Smart, peu de mois après son arrivée à Londres. Indépendamment du *Freischütz*, Weber a composé *Oberon* et *Euryanthe*. Ces deux opéras ont obtenu aussi beaucoup de succès et portent l'empreinte du génie de leur auteur.

Parmi les compositeurs modernes allemands, dont les ouvrages sont connus dans tout le monde musical, on distingue particulièrement Winter, de Munich, mort dans cette ville en 1825; Mayer, qui existe encore et dont l'opéra de *Médée* est si populaire en Angleterre; Weigl, qui résidait il y a peu de temps à Stuttgardt; M. Gyrowetz, compositeur de musique instrumentale, qui dans le mois de janvier 1829, à l'âge de soixante-quinze ans, a écrit un opéra intitulé le *Harpiste Aveugle*; Louis Spohr, auteur de *Faust* et de

Jessonda, opéras où l'on trouve beaucoup de science et de talent; Hummel, célèbre pianiste et l'un des plus célèbres compositeurs de l'époque, et enfin Meyerbeer de Berlin, l'auteur de beaucoup d'opéras italiens et de *Robert-le-Diable*, qui le place au premier rang parmi les musiciens vivans.

Les artistes que nous venons d'indiquer ne sont néanmoins pas les seuls dont puisse se glorifier l'Allemagne. A Vienne, on remarque les maîtres de chapelle Glæser, Riotte, Eybler, Gaensbacher, qui de lieutenant de tirailleurs du Tyrol qu'il était est devenu directeur de la musique de Saint-Étienne; le chevalier de Seyfried, Sonnleithner, Wenzel, Muller et Drechsler, compositeur dramatique; M. Ruser, qui a composé depuis peu un opéra intitulé *Yelva, die russiche Waise* (Yelva ou l'Orpheline russe), où se trouvent, dit-on, des chants mélodieux et originaux, et des accompagnemens remplis d'effets nouveaux. La musique de *der Alpenkœnig* (le roi des Alpes), opéra du même auteur, est aussi fort agréable. Le plus remarquable des ouvrages donnés à Vienne depuis quelque temps paraît être le ballet héroïque du comte von Gallenberg, intitulé *César en Égypte*. Cette composition a obtenu un suffrage unanime. On cite encore un nouvel opéra-comique de Conrad Kreutzer, intitulé *la Laitière de Montfermeil*, qui a été représenté à Vienne il y a peu de temps avec beaucoup de succès. Enfin, parmi les compositeurs de musique instrumentale, on peut citer les deux Czerny, Mayseder, Secchter, Schubert, Lachner et quelques autres.

A Munich, le baron de Poissl a la direction de l'o-

péra allemand et M. Moralt celle du théâtre italien. M. Lindpainter compose pour le théâtre allemand; on parle avec éloge de son ouvrage du *Vampire*. *La Macbeth* de M. Chelard, opéra composé pour le grand Opéra de Paris, qui a été importé en Allemagne par l'auteur, jouit également de l'estime générale. J. Marschner, jeune compositeur qui donne des espérances, a fait représenter en 1827 à Magdebourg un opéra intitulé le *Vampire*. Cet ouvrage, ainsi que plusieurs autres du même auteur, se distingue par l'originalité des idées. A Dresde, on remarque M. Reissiger, jeune musicien rempli de mérite, directeur et compositeur du théâtre de celle ville. A Leipsick, M. Otto Claudius, compositeur dramatique; le meilleur ouvrage de cet auteur est un opéra intitulé *Aladin ou la Lampe merveilleuse*. A Berlin, on trouve Charles-Félix Mendelsohn, pianiste et compositeur distingué, et plusieurs autres musiciens de mérite. Schneider, maître de chapelle à Berlin, compose aussi pour les théâtres de cette capitale. Frédéric Schneider à Dessau, et Spohr à Cassel, occupent aussi un rang très distingué parmi les compositeurs de l'Allemagne, le premier par sa musique d'église et ses oratorios, le second par ses opéras et sa musique instrumentale. Parmi les talens d'exécution de Berlin on distingue Mme Turrschmidt et le baron de Schætzel, chanteurs du premier mérite.

L'Allemagne a produit aussi une grande quantité d'instrumentistes et de chanteurs célèbres. Dans la première classe nous citerons les noms de Stamitz, Cramer, Quantz, Fischer, Schwartz, Rodolphe, Punto,

Krumpholtz, Hullmandel, Edelmann, Adam, Dussek, Steibelt, Hummel, Ries, Kalkbrenner, Listz, etc.; dans la seconde, Graun, Raff, MMmes Mara, Sontag, Schutz, Schechner, etc. On a vu souvent à l'étranger des familles allemandes composées de musiciens dont les talens excitaient la surprise et l'admiration; telle est la famille Rainier, qui voyagea en Angleterre en 1827, et la famille Herrmann de Munich, composée de quatre frères qui excellent, dit-on, sur le violon et le violoncelle; ils chantent aussi les airs de leurs pays avec un talent remarquable.

La musique est plus généralement cultivée en Allemagne que dans aucune autre partie du monde; on l'apprend dans toutes les écoles de charité, et l'on assure qu'un maître d'école n'est autorisé à exercer sa profession qu'autant qu'il justifie de sa capacité pour enseigner les principes de la musique et donner des leçons de quelque instrument. Outre cela, il y a dans toutes les villes des écoles publiques et spéciales où l'on est admis sans aucune condition et où l'on apprend la composition. Avec toutes ces ressources il n'est pas étonnant que les Allemands soient tous excellens musiciens.

Depuis le seizième siècle, l'école flamande a cessé de produire de grands musiciens; cependant dans les villes principales on cultive la musique avec succès. Amsterdam possède une société philharmonique, un opéra hollandais et un opéra français. A Rotterdam, la musique d'église protestante ou catholique est tout-à-fait sur son déclin; il s'y trouvait cependant, il y a quelques années, un organiste assez remarquable. Dans

les églises protestantes le chant est exécuté à l'unisson, et les catholiques romains qui manquent de moyens nécessaires ne peuvent entretenir la musique d'église dans un état florissant. Il n'y a point d'opéra étranger, et l'on représente très peu d'ouvrages lyriques sur le théâtre hollandais. Cependant les concerts donnés dans cette ville sont bien composés et ont de nombreux souscripteurs. On y trouve aussi plusieurs bons chanteurs et des instrumentistes habiles parmi les professeurs. Enfin, dans toutes les villes de la Flandre, on aime et l'on cultive la musique; ce pays a toujours produit des compositeurs et des exécutans remarquables; mais depuis deux siècles il a cessé de former une école distincte; c'est en Allemagne, en Italie ou en France, que se sont formés depuis lors les artistes qui ont illustré la Flandre.

CHAPITRE XVII.

De la musique des nations du nord de l'Europe, et des mélodies nationales de la Suisse.

Toutes les nations du nord de l'Europe ont aimé et protégé les bardes et les ménestrels, dont l'emploi était de chanter les victoires des héros et les soupirs de l'amour. Les Celtes, ancêtres des Ecossais, des anciens Bretons et des Irlandais, et les Goths ou Teutons, d'où descendent les Allemands, les Danois, les Suédois et les Anglais, avaient leurs chanteurs et leurs musiciens. Les premiers tiraient leur origine de la Scythie; Odin (1), l'un des plus anciens rois de cette nation, fut aussi un de leurs premiers poètes et de leurs premiers musiciens. Les Scaldes ou poètes de l'Irlande, qui pendant longtemps furent les seuls hommes lettrés parmi les peuples du nord, leur communiquèrent le goût de la musique et de la poésie. Ils résidaient auprès des princes, les accompagnaient à la guerre et chantaient ensuite leurs hauts faits dans les fêtes et dans les cérémonies publiques.

Les Slaves, ancêtres des Russes modernes, aimaient aussi passionnément la musique; ils en faisaient leur principale occupation et dans leurs voyages même, au lieu de se munir d'armes, ils portaient des harpes et des luths, qu'eux-mêmes avaient fabriqués. Ce n'était pas

(1) Il vivait 70 ans avant J.-C.

seulement dans leur pays et dans l'état de paix qu'ils se livraient à leur goût musical; dans leurs expéditions guerrières, en face de l'ennemi, ils faisaient entendre leurs chants joyeux. On trouve encore aujourd'hui beaucoup de chansons russes dans lesquelles sont célébrées les anciennes divinités du pays, et dans la Lusace et la Dalmatie il existe un assez grand nombre de chants populaires d'une antiquité très reculée (1).

La musique des Russes est plus vocale qu'instrumentale; leurs chansons ne sont guère que de simples phrases très courtes, et dans le mode mineur, qui recommencent sans cesse. Elles traitent ordinairement de l'amour, ou bien elles sont fondées sur des contes populaires, et sont parfois assez licencieuses. Il règne une grande monotonie dans leurs mélodies, cependant elles ne sont pas entièrement dépourvues de charme. Dans les grandes villes, le dimanche et les jours de fêtes, on entend dans les églises d'assez bonne musique vocale, exécutée par des chanteurs qu'on fait venir de l'Ukraine, et qui ont plus d'aptitude pour le chant que les autres peuples de la Russie. Les Cosaques ont naturellement l'oreille délicate; ils chantent en harmonie avec beaucoup de facilité. Les prêtres russes font encore usage de l'ancienne notation de l'église grecque.

L'instrument principal des paysans russes est une sorte de cornet dont la longueur varie depuis un pied jusqu'à quatre, et qui est fait de bois ou d'écorce d'arbre. *Le balaïka* est un instrument très ancien en usage parmi les Russes et les Tatars. Le corps de cet ins-

(1) Histoire de l'empire de Russie, par Karamsin, tom. I, p. 84.

trument a la forme elliptique, et sa longueur est d'environ une palme; il n'a que deux cordes qu'on pince comme celles de la guitare; la plus grave de ces cordes sert pour la basse, l'autre pour jouer le chant. Les Russes ont aussi le *gudak*, misérable violon à trois cordes; le *dutka*, qui est fait de deux roseaux parallèles ayant chacun trois trous; ces deux roseaux sont à une octave l'un de l'autre, de manière qu'on croit entendre deux exécutans différens. Le *rilek*, espèce de lyre fort grossière; le *gussi*, harpe horizontale, montée de cordes de métal qu'on joue avec les doigts, et des cloches ou clochettes en usage principalement parmi les matelots, complètent les ressources instrumentales des Russes, particulièrement dans les provinces du nord de l'empire.

En traitant de l'art musical chez les Russes, nous ne devons pas négliger de mentionner un genre de musique tout particulier qu'on introduisit en Russie vers le milieu du siècle dernier. Cette musique, exécutée par des cors, fut inventée par le maréchal Kirilowitsch et perfectionnée par un musicien de la Bohême nommé Maresch, qui était directeur de la musique de la cour. Ce système instrumental consistait primitivement en une série de cors de chasse de différentes grandeurs qui ne donnaient chacun qu'une seule note et qui formaient une étendue de trois octaves par tons et demitons. On porta ensuite ce nombre d'octaves à quatre, puis on y ajouta une cinquième, puis enfin le nombre des instrumens des trois octaves supérieures fut doublé par l'addition des trente-sept autres cors. L'empereur et l'impératrice entendirent cette musique pour la

première fois, en 1757, au château d'Ismaïlow, près de Moskou, à l'occasion d'une grande chasse donnée par le maréchal. Les musiciens furent ensuite si bien instruits par Maresch qu'ils devinrent capables d'exécuter des opéras entiers.

En 1785, l'impératrice Catherine appela Sarti en Russie et le nomma son maître de chapelle. L'anecdote suivante peut donner une idée du goût musical des Russes à cette époque. Sarti débuta à Saint-Pétersbourg par donner un concert de musique sacrée composé de morceaux destinés à être exécutés le vendredi-saint, et de quelques psaumes en langue russe. Le corps des musiciens avait été augmenté de soixante-six chanteurs et de cent cors russes; cependant cet orchestre formidable ne parut pas encore assez bruyant à l'auditoire; à quelque temps de là on exécuta un *Te Deum* pour la prise d'Ocksakow, et Sarti, pour satisfaire les amateurs russes, imagina de placer dans la cour du château quelques pièces de canons de différens calibres qui formaient la basse dans quelques parties de l'exécution.

Saint-Pétersbourg a maintenant des concerts réguliers et une société philharmonique. On y exécute la musique avec soin, et les églises ont des chœurs qui peuvent plaire aux oreilles les plus délicates. Les Russes ont pour la musique d'église un compositeur nommé Bortniansky dont on vante le mérite. Le plain-chant a été introduit en Russie par un petit chœur de chanteurs envoyés par le patriarche de Constantinople au grand-duc Wladomir. Ils ont maintenant adopté le rhythme compliqué de la musique italienne, qui a été,

dit-on, perfectionné par le compositeur que nous venons de nommer et par un autre nommé Bérézoosky. Bortniansky était un des chanteurs de la cour en 1768, sous l'impératrice Catherine. Cette princesse, frappée de son talent extraordinaire, l'envoya en Italie. Arrivé à Venise, il reçut les conseils de Galuppi, et fit en peu de temps des progrès rapides. L'opéra italien établi à Saint-Pétersbourg, et qui avait cessé d'être en activité pendant un certain temps, a été ouvert de nouveau en 1828.

La musique polonaise, dont l'origine est commune à celle des Russes, puisqu'elle dérive comme elle des anciens chants slaves, a cependant un caractère particulier de mélancolie ou de gaîté. Le plus ancien monument de cette musique et peut-être le plus ancien air populaire dont on ait conservé le souvenir, est l'hymne de S. Woycieck, archevêque de Gnesne, au dixième siècle, air connu sous le nom de *Boga Rodzica,* et qui s'est conservé parmi le peuple de Dombrowna, sur la Vartha. On le chante tous les ans dans l'église de Gnesne, à l'anniversaire du saint archevêque. Cet hymne a été publié en Pologne parmi les *chants historiques* de Niemcewicz, en Angleterre, dans les Essais sur la Pologne par Bowring, et en France, dans la *Revue musicale* de M. Fétis.

On distingue plusieurs types d'airs nationaux dans la musique des Polonais. La *Polonaise,* proprement dite, dont les compositeurs de toutes les nations ont adopté la coupe, mais dont ils ont changé le mouvement, est un air à trois temps qui est le rhythme favori dans la Pologne. Les Polonais l'exécutent dans

un mouvement lent et mélancolique. Dans la grande Pologne, cet air est en usage pour une danse singulière qui n'est composée que d'une promenade grave et majestueuse.

La *dumka* est une sorte de mélodie caractéristique que les Polonais aiment passionnément : elle est originaire de l'Ukraine Son caractère est triste et doux ; les paroles sont en patois d'Ukraine, de Podolie ou de Volhynie. Avant que la Pologne eût succombé dans la lutte glorieuse qu'elle vient de soutenir contre ses oppresseurs, on entendait les jeunes villageoises chanter des dumka devant leurs chaumières ou sur la lisière des bois. Les plus célèbres de ces mélodies étaient *la Mort de Grégoire*, *les Adieux du Kosak*, *la Voisine* et *les Lilas*.

La *mazurek*, dont le nom vient de la Mazowie, une des plus belles provinces de la Pologne, est le moins ancien des airs polonais : c'est le type des airs de danse. Il y a deux sortes de *mazurek*. La première est une sorte de romance dont la première partie est dans un mode mineur, et dont la seconde est majeure ; l'autre sert à une danse dont les figures et les passes sont des mouvemens multipliés. L'air en est à trois temps, mais moins rapide que la valse. Le motif est en notes pointées et de valeurs inégales ; on l'exécute avec énergie.

Le *krakowiak*, ou air original de Cracovie, est plein de gaîté. Cet air fait les délices des salons. Les habitans de Cracovie le dansent d'une manière agitée et expressive pendant qu'ils chantent des paroles de circon-

stance dont ils multiplient les couplets et que souvent ils improvisent.

Ces quatre sortes de chants, quelques autres qu'on nomme *sielanka*, et quelques danses kosaques, composent la musique populaire de la Pologne, musique dont on a rassemblé les débris dans quelques recueils publiés récemment, et dont le souvenir s'affaiblira, si les Polonais restent long-temps courbés sous le despotisme des Russes.

Les Hongrois, qui, ainsi que les Russes, les Polonais et les Bohémiens, tirent leur origine des Scythes, ne s'établirent en Europe que vers le neuvième siècle. Ils apportèrent avec eux les instrumens en usage dans leur pays natal (tous ces instrumens étaient à vent), et pendant quelque temps ils n'en eurent point d'autres. Bien qu'il paraisse que dès 1192 les Hongrois envoyèrent quelqu'un des leurs à Paris pour y apprendre le chant français, ce ne fut pas avant le règne de Corvinus, proclamé roi de Hongrie à l'âge de 15 ans, en 1458, et qui régna jusqu'en 1490, que la musique hongroise s'éleva au-dessus de la médiocrité. Sous le règne de ce prince, la musique vocale fut cultivée avec tant de succès que le nonce du pape, se trouvant à Bude en 1483, dans le dessein de conclure la paix entre l'empereur Frédéric et Corvinus, écrivait au Saint-Père: « Les chanteurs de la chapelle de ce prince sont les « meilleurs que j'aie jamais entendus. » Corvinus entretenait un grand nombre de musiciens à sa cour, et bien que Ladislas VI et Louis II protégeassent la musique, jamais ils n'égalèrent le roi de Hongrie dans la splendeur des établissemens de musique.

Ainsi que tous les peuples à demi-civilisés, les Hongrois chantent leurs airs nationaux à l'unisson, sans régularité de rhythme. Comme tous les peuples du Nord, ils aiment les mesures lentes et les airs mélancoliques; et bien que ce genre de musique paraisse un peu efféminé, leurs airs patriotiques produisent un grand effet. On rapporte que dans un repas donné par Attila, l'euckesias ou directeur de la musique avait un siége à la droite du trône, et qu'après le festin deux hommes chantèrent des vers pour célébrer les victoires d'Attila. Aussitôt une partie de l'assemblée fondit en larmes, tandis que l'autre, agitée par la fureur, demandait à être conduite au combat.

L'art musical est considéré par les Suédois comme une partie importante de l'éducation, surtout parmi les femmes. Les professeurs de musique jouissent de beaucoup de considération et sont accueillis avec honneur parmi les classes les plus élevées de la société. Dans les montagnes, les bergers suédois se servent d'une espèce de longue trompette faite d'écorce de bouleau, qu'ils appellent *mir*. Cet instrument, qui a quelquefois quatre pieds de long, rend un son très perçant, et dans un temps calme il peut être entendu à une grande distance. Quoique le son de cette trompette soit très fort et destiné à éloigner les bêtes sauvages, il n'est pas désagréable. Malgré leur goût pour la musique, les Suédois n'ont jamais manifesté de génie pour cet art. Il y a un théâtre à Stockholm; mais on n'y représente que des opéras français ou italiens. Cette capitale possède une académie de musique fondée en 1772 par Gustave III.

Les airs nationaux des Danois ressemblent beaucoup aux vieilles ballades anglaises. Cette ressemblance n'a rien qui doive étonner, la musique de ces deux nations ayant la même origine, puisqu'ils descendent l'un et l'autre des Teutons. Copenhague possède un opéra italien.

La musique est indigène en Suisse comme dans presque tous les pays de montagnes. Les airs nationaux produisent le plus grand effet sur l'esprit des habitans. Chacun connaît l'influence du fameux *Ranz des vaches*. Pour des oreilles cultivées, la mélodie de cet air est assez insignifiante. Cependant, il faut l'avouer, entendue dans les montagnes, chantée par un berger joyeux avec l'accent qui lui est propre, et répété d'écho en écho, on lui trouve un charme dont on ne pourrait peut-être se rendre compte. Long-temps ces mélodies furent confiées à la tradition et n'existèrent que dans la mémoire des pâtres; depuis plusieurs années, elles ont été recueillies par des hommes instruits et publiées à Berne en plusieurs recueils.

Le cor des Alpes est l'instrument national des Suisses. Il fut mentionné pour la première fois par Conrad Gessner dans sa relation du *Mont-Pilate*, publiée en 1555. On s'en sert dans les montagnes de la Suisse pour appeler les bergers et réunir les troupeaux. Cet instrument est un tube en bois de sapin de quatre à cinq pieds de long et d'une grosseur moyenne; le tube s'élargit vers l'extrémité inférieure, qui est courbée, et se termiue par un pavillon comme la trompette, avec laquelle il a de l'analogie sous le rapport de l'étendue.

CHAPITRE XVIII.

De la musique de l'Espagne et du Portugal.

Dans le chapitre qui traite de la musique des Arabes, nous avons parlé des danseurs et des chanteurs de Bagdad. Ce furent eux qui répandirent la connaissance de la musique dans toutes les contrées qui avaient quelques relations avec l'Arabie. On rapporte que l'un de ces chanteurs, instruit dans la ville de Moussoul, vint dans l'Andalousie sous le règne de Hokm-Ben-Hecham-Ben-Abdorahman, qui l'accueillit avec distinction et l'accabla de présens. Formés par lui, une foule de chanteurs surgirent en Andalousie et survécurent à la dynastie des Omniades en Espagne.

A une époque postérieure à celle dont nous venons de parler, les Goths apportèrent en Espagne leur poésie et leur musique, et dans les provinces qu'ils subjuguèrent elle se mêla avec les mélodies arabes. Leur musique nationale s'introduisit aussi dans les premières églises chrétiennes de cette contrée.

En 1068, sous Alexandre II, on commença à faire usage du chant grégorien dans l'Aragon et dans la Catalogne. Les habitans manifestaient cependant plus de penchant pour le service religieux des Goths; mais Grégoire VII réussit à persuader aux rois d'Aragon et de Castille qu'il fallait l'abolir et le remplacer pour le service romain. On dit que deux champions combattirent

pour les deux liturgies, qui furent en outre soumises à l'épreuve du feu. Celle des Romains fut consumée et celle des Goths demeura intacte; cependant l'autorité du pape prévalut, et le chant grégorien triompha avec la religion romaine.

La réputation des chansons espagnoles est établie dans tout le monde civilisé. Elles sont appelées par les habitans *canciones, romanzes* et *coplas*. Les plus anciennes sont nommées *Las coplas della Zarabanda*. Ce sont des chansons joyeuses qui roulent le plus souvent sur l'amour, et dont la musique est vive et légère. Leur origine remonte, dit-on, au douzième siècle.

En Espagne, la musique tarda peu à être classée parmi les sciences. Dès le milieu du douzième siècle, Alphonse, roi de Castille, créa une chaire de professeur de musique à l'université de Salamanque. Ce prince lui-même cultivait la poésie et la musique avec ardeur. Il existe dans la bibliothèque de Tolède un manuscrit qui contient des chansons écrites par lui et notées de sa main avec les caractères de musique qui venaient de s'introduire dans les écoles.

Dans le quatorzième et le quinzième siècle, les Espagnols eurent aussi leur *decidores* ou *troubadours*. A la requête de Jean Ier, roi d'Aragon, deux troubadours furent envoyés du collége de Toulouse à Barcelonne, où ils fondèrent une école de musique qui subsista jusqu'à la mort de Martin, successeur de Jean. Le marquis de Saint-Julliana (vulgairement appelé Santillana), qui écrivit un traité sur la poésie castillane vers 1440, parle avec éloge d'un compositeur nommé Don Jorge Saint-Jorde de Valence, qui florissait vers

cette époque. Il cite aussi plusieurs autres musiciens, quelques-uns par leurs noms et les autres par leurs ouvrages ou par les circonstances de leur vie. Nous avons bien peu de données certaines sur l'état de la musique en Espagne avant le seizième siècle; ce qu'il y a de certain, néanmoins, c'est qu'il se trouvait à la chapelle du pape beaucoup de chanteurs et de compositeurs espagnols, ce qui fait présumer que l'art musical était cultivé avec succès dans leur pays. François Salinas, né en 1513, Christophe Morales, chanteur de la chapelle pontificale sous Paul III vers 1544, et Thomas Louis-Vittorio, sont les musiciens espagnols les plus célèbres de cette époque.

Dans les anciens catalogues et les recueils bibliographiques, on trouve les noms de Charles Patino, de Juan Boldan, de Vincent Garcia, de Mathias Juan de Viana, de Guerrero (de Séville), de Flecha (de la Catalogne), d'Ortez et Cabezon (de Madrid), d'Infantas (de Cordoue), de Duron (de l'Estramadure) et d'Azpilcueta (de la Navarre), compositeurs qui florissaient dans le seizième siècle. Ce fut au commencement du dix-septième que le mélodrame fut introduit en Espagne par Lopez de Bueda. Dans ce temps-là les chanteurs placés derrière la scène chantaient des *romanzes* sans aucun accompagnement. Le drame musical ne fut exécuté en Espagne que sous le règne de Charles II. A l'occasion du mariage de ce prince avec Marie-Anne de Neubourg, on représenta pour la première fois l'*Armide* (de Lulli). Peu de temps après, des chanteurs italiens furent appelés de Milan et de Naples; la musique italienne importée par eux en Espagne y a tou-

jours été cultivée depuis cette époque. Les meilleurs chanteurs de l'Italie sont engagés chaque année pour le théâtre de Madrid. Barcelone et Séville ont aussi leur opéra italien.

En Espagne, les pièces destinées à recevoir de la musique sont de plusieurs genres. On remarque d'abord la *saynette*, sorte d'intermède orné de musique, puis le *zarzuelas*, drame lyrique qui ressemble beaucoup à l'opéra-comique français. *La tonadilla* était originairement un air simple et populaire chanté dans les *saynettes* et les *zarzuelas;* aujourd'hui, sous ce titre, on représente souvent une action renfermée en un acte et quelquefois même dans une seule scène.

La musique d'église est excellente en Espagne, mais son entretien coûte des sommes immenses. On a calculé que la seule dépense des cathédrales et des églises collégiales de l'Espagne s'élevait à 400,000 ducats avant la révolution, sans compter les gratifications accordées aux professeurs à chaque fête, ce qui, à Madrid seulement, coûte 20,000 pesos.

Parmi les compositeurs espagnols existans de nos jours on remarque Doyguë de Salamanque; Nielfa de Madrid; Sor, Aguado et Ochoa, professeurs de guitare, et Carnicer, le seul parmi les Espagnols qui ait consacré ses talens à la composition dramatique.

Le chant paraît être inséparable de la nature d'un Espagnol. Ce peuple possède une oreille délicate, et ses chansons simples et naïves portent l'empreinte de son caractère et de la situation dans laquelle il se trouve. C'est par des chants que l'Espagnol exprime toutes ses sensations. Depuis Pélage jusqu'à Mina, depuis la con-

quête de Grenade jusqu'au dernier moment de leur sanglante lutte contre l'usurpation française. L'habitant de l'Ibérie a soupiré des chants d'amour, ou bien, en marchant au combat, il entonnait des airs guerriers pour défier l'ennemi et célébrer sa victoire.

Il est bien peu d'Espagnols qui ne sachent jouer de la guitare; à Madrid et dans les autres villes de l'Espagne, les jeunes gens chantent le soir sous les fenêtres de leurs maîtresses en s'accompagnant de cet instrument; et dans les provinces, lorsqu'un artisan a fini sa journée, il prend sa guitare et se rend sur la place publique où il se délasse de son travail en jouant des boléros et des seguedilles. Les paysans andalous, après avoir labouré leurs champs tout le jour, se réunissent le soir; plaçant à leur tête l'orchestre, c'est-à-dire l'instrument national, chaque personne de l'assemblée chante un couplet, toujours sur le même air. Quelquefois ils improvisent, et si quelqu'un est capable de chanter une romance, ce qui arrive fréquemment, on l'écoute dans un profond silence.

La musique des Portugais, dérivant de la même source, participe des qualités et des défauts de la musique espagnole. Ce peuple possède un grand nombre d'airs assez beaux et d'une grande antiquité. Ces airs nationaux sont les *ladunes* et les *modinhas*. Ceux-ci ne ressemblent point aux airs des autres nations; la modulation en est tout-à-fait originale. Les mélodies portugaises sont simples, nobles et très expressives. Il est bien fâcheux que les compositeurs portugais abandonnent le style de leur musique nationale pour adopter la manière italienne dans laquelle ils réussissent

médiocrement, sans en excepter le pianiste Bontempo, Portogallo, son frère Simao, Jose Mauricio (mulâtre brésilien), et quelques autres compositeurs fort estimés à Lisbonne. Plusieurs d'entre eux, sans doute, possèdent assez de talent pour donner un nouveau lustre à la musique portugaise, s'ils le voulaient; mais malheureusement l'enseignement musical est généralement confié aux Italiens. C'est sans doute à cette cause qu'il faut attribuer l'état de décadence où se trouve la musique nationale dans un pays où les dispositions musicales sont le partage de la population.

Da Costa, Franchi et Schiopetta sont les meilleurs compositeurs portugais de l'époque actuelle. Ce dernier a beaucoup de facilité pour écrire des *modinhas;* néanmoins on y reconnaît une certaine tournure italienne qui s'éloigne du caractère des mélodies de la Lusitanie.

Il y a à Lisbonne un opéra italien originairement établi par Jomelli. Vers 1821 ou 1822, Bontempo parvint à fonder une société philharmonique dans la même ville; mais les troubles qui ont agité le Portugal depuis cette époque n'ont pas été favorables aux progrès des beaux arts; dans des temps plus heureux la musique portugaise sortira peut-être de l'état de langueur où elle est plongée.

CHAPITRE XIX.

Histoire de la musique en Angleterre, depuis son origine jusqu'à la mort de Purcell (1).

Il y a peu de pays où la musique soit plus généralement cultivée et plus admirée qu'en Angleterre. Le penchant des Anglais pour l'art musical remonte à l'époque la plus reculée. Les anciens Bretons, habitans primitifs du pays, aimaient également la musique vocale et instrumentale, et leurs bardes, qui réunissaient le double caractère de poète et de musicien, jouissaient d'une haute considération. On rapporte que la musique de ce peuple avait tant de pouvoir sur l'ame que lorsque deux armées étaient en présence, au moment d'engager un combat furieux, les bardes se plaçant entre elles faisaient entendre des sons si mélodieux qu'ils apaisaient la fureur des guerriers et prévenaient l'effusion du sang. Les bardes occupaient un poste élevé à la cour des princes, qui eux-mêmes devaient savoir chanter au son de la harpe, instrument favori de cette époque.

Après leur conversion au christianisme, les Bretons adoptèrent les rites et cérémonies, et par conséquent

(1) On reconnaît dans tout ce qui suit la prévention anglaise en faveur de la Grande-Bretagne. Jamais préventions ne furent plus mal fondées qu'en ce qui concerne la musique ; mais nous avons respecté les préjugés de M. Stafford. (Note du traducteur.)

la musique de l'église telle qu'elle existait avant que le chant grégorien y eût été introduit ; et lorsque les invasions des Saxons les repoussèrent dans les montagnes du pays de Galles, ils emportèrent avec eux les instrumens de leur ancienne musique celtique. Les bardes étaient divisés en quatre classes ; il y avait en outre chez les Bretons des poètes et des musiciens ambulans qui jouaient d'une sorte de violon à trois cordes et du tambourin.

Dès le milieu du septième siècle, un *Eisteddwood*(1) fut tenu dans le pays de Galles pour établir les règles de la poésie et de la musique, et pour conférer des dignités aux plus habiles. Cette institution se continua vraisemblablement jusqu'au massacre des bardes qui eut lieu par ordre d'Édouard I[er]. Elle fut rétablie de nouveau sous le règne d'Henry VII ; après lui, son fils et Élisabeth encouragèrent cette société qui existe encore aujourd'hui (2).

Le D. Crotch dit que la musique des Gallois et celle des Bretons doit être considérée comme étant la même,

(1) Eisteddwood est un mot celtique qui signifie une fête musicale. (Note du traducteur.)

(2) Pennant rapporte que l'on trouve encore dans le pays de Galles quelques traces de la musique des anciens ménestrels. Quelquefois un certain nombre de personnes des deux sexes se rassemblent, elles s'asseyent en rond autour d'un joueur de harpe et chantent alternativement des *pennills* ou stances anciennes et modernes. Souvent, de même que les improvisateurs de l'Italie, les membres de ces réunions chantent des vers improvisés. Ces séances durent très long-temps sans interruption et sans que jamais la même stance soit répétée, ce qui serait considéré comme une chose honteuse pour le chanteur. (Voyage dans le pays de Galles, t. II, p. 243.)

puisque ces derniers transportèrent leurs usages et leurs arts dans le pays de Galles. On doit reconnaître que la mesure régulière et l'échelle diatonique de la musique des Gallois a plus d'analogie avec le système général des Anglais qu'avec les mélodies irlandaises ou écossaises.

Les Saxons menèrent avec eux en Angleterre leurs bardes et leur musique. Le caractère de leurs airs nationaux contrastait fortement avec la musique des Celtes. Les mélodies des Saxons se distinguent par une simplicité et une énergie qui va droit à l'ame et l'affecte de sensations agréables; la musique des Celtes, au contraire, expression du caractère national, est ardente, impétueuse et empreinte d'une certaine mélancolie sauvage qui inspire la tristesse.

On croit que la musique des Écossais tire son origine des Celtes; or le berceau de ce peuple était dans l'Orient; c'est d'après cette considération que le D. Macculloch assigne une origine orientale à la musique des Irlandais et des Écossais, dont la gamme est dépourvue du demi-ton entre le troisième et le quatrième degré. Cette musique est d'une haute antiquité, et le littérateur que nous venons de citer suppose qu'elle était composée spécialement pour la cornemuse dont la construction est conforme à cette gamme. Jacques I[er], qui régnait en 1424, est célèbre comme poète et comme musicien. Il composa plusieurs antiennes, introduisit l'orgue dans les églises, et établit un chœur de chantres dans le service divin. Depuis le règne de ce prince jusqu'à celui de Jacques IV, la musique et la poésie furent également florissantes en Écosse; une multitude

de mélodies fut écrite dans cet espace de temps; un grand nombre de ces anciens chants existe encore aujourd'hui.

Il y a beaucoup de similitude entre les airs de l'Irlande et ceux de l'Écosse; les peuples de ces deux contrées réclament la priorité de leur invention. Le D. T. Campbell affirme que la musique des Écossais est une imitation de celle des Irlandais, et le D. Macculloch admet que les Irlandais et les habitans du pays de Galles ont une espèce de musique qui leur est propre, et qu'aucun Écossais instruit ne prétendra leur disputer les mélodies destinées expressément pour la harpe. Giraldus, surnommé *Cambrensis*, dit, en parlant de la musique des Irlandais dans le douzième siècle, qu'elle était douce et pure, soit qu'elle fût bornée à quatre notes ou qu'elle s'étendît à cinq, et qu'elle commençait et finissait toujours par une note agréable à l'oreille. Les Irlandais ne faisaient usage alors que de deux instrumens, le tambour et la harpe; mais ils étaient fort habiles comme harpistes. Leurs modulations n'étaient pas lentes et monotones comme celle des autres habitans de la Grande-Bretagne; elles avaient de la vivacité, étaient variées et produisaient un effet agréable.

Les Saxons, lorsqu'ils firent la conquête de l'Angleterre, étaient idolâtres; mais ils furent convertis au christianisme en 596 par les missionnaires envoyés par le pape Grégoire. Ces missionnaires introduisirent le chant grégorien dans les églises, et l'arrivée successive de prélats et de prêtres venus de Rome le fit définitivement adopter. Plus tard, lorsque les monastères furent fondés, on établit conjointement avec eux des

écoles pour l'enseignement de la musique. Le vénérable Bede, qui vivait dans le huitième siècle, était renommé comme musicien; il a célébré les noms de plusieurs ecclésiastiques et de quelques laïques qui cultivaient aussi avec succès l'art musical. Alfred-le-Grand jouait de la harpe avec talent, et selon les annales de l'église de Winchester et plusieurs anciens auteurs, ce prince fonda une chaire de musique à Oxford. A cette époque cet art formait une partie essentielle de l'éducation; mais l'imperfection de la notation et du système rendait l'étude de la science si difficile qu'il fallait alors consacrer près de dix ans pour l'apprendre.

Saint Dunstan, qui florissait de 930 à 988, était habile musicien. Il établit des orgues dans diverses églises, et l'usage de cet instrument devint général en Angleterre vers le dixième siècle. Les moines encourageaient l'étude et la pratique de la musique; c'est à eux néanmoins qu'on attribue la suppression des chansons amoureuses et romantiques des Saxons dont il ne reste aucun vestige aujourd'hui.

La science musicale ne souffrit point en Angleterre de l'invasion des Normands. L'armée de Guillaume était accompagnée par des ménestrels dont l'un, nommé *Taillefer*, ne se distinguait pas moins par son courage et son intrépidité que par sou habileté en musique. Il demanda et obtint la permission de commencer le combat à la bataille d'Hastings, et s'avançant devant les troupes en chantant la chanson de Roland, il s'élança au plus fort de la mêlée et y trouva la mort.

Après la conquête des Normands, les musiciens ambulans furent désignés sous le nom générique de mé-

nestrels. Ils se divisaient ensuite sous ceux de *rimeurs*, de *chanteurs*, de *rôdeurs*, de *jongleurs*, de *bouffons*, de *poètes*, etc. Le roi avait son ménestrel qui occupait un rang distingué à la cour, et la maison d'un noble ou d'un riche seigneur renfermait toujours dans son sein un ou plusieurs de ces personnages qui forment un des traits distinctifs de ce temps. Strutt rapporte (1) que dans le moyen-âge les cours des princes et les résidences des riches étaient remplies de ménestrels qui étaient payés si largement que souvent le trésor public était épuisé par eux.

Le nom de Richard Ier, monarque chevaleresque, ne doit pas être omis dans cette notice sur les ménestrels anglais. Il était non-seulement le protecteur des poètes et des musiciens, mais lui-même jouait habilement de la harpe, et l'on possède encore quelques airs de sa composition. L'exemple de ce roi était suivi par ses courtisans et par sa noblesse; dans toutes les occasions, la musique et la poésie s'unissaient pour donner plus d'éclat aux fêtes brillantes de son règne.

L'emprisonnement de Richard par Léopold d'Autriche à son retour de la Terre-Sainte, et sa délivrance opérée par les soins de son fidèle ménestrel Blondel, sont devenus un souvenir populaire. Le château de Darnstein, dans le voisinage d'Emmersdorf, où Richard fut renfermé, était situé sur la sommité d'un rocher presque perpendiculaire, composé d'énormes masses de granit, et sa base était baignée par le Danube. En 1645 les Suédois prirent ce château; depuis lors il est tombé en

(1) Dans son Angleterre ancienne.

ruines, excepté cependant la tour où l'on dit qu'était renfermé le monarque anglais.

Nonobstant la haute faveur dont jouissaient les ménestrels, on voit dans quelques écrits du temps qu'on les accusait de pervertir le peuple. On leur prodiguait même des noms injurieux, entre autres celui de suppôts de l'Ante-Christ. Piers Ploughman, ancien auteur satirique, leur reproche leur oisiveté et l'immoralité de leur conduite. Cependant, pendant une longue période, les ménestrels furent protégés par la noblesse, par les femmes et par le pouvoir souverain. Sous le règne d'Henry III, on remarque un Français nommé Henri d'Avranches, désigné sous le titre de *Maître Henri le versificateur*. En 1249, on trouve un ordre donné au trésorier de payer à ce même maître Henri la somme de cent schellings, ce qui formait probablement ses appointemens d'une année, et quarante schellings et une pipe de vin à Béatrix, sa femme. C'est vers cette époque que commença la décadence de la ménestrandie.

Walter Odington, moine d'Evesham, qui florissait dans le treizième siècle sous Henry III, était renommé pour ses connaissances musicales. Il a écrit un traité sur la musique dans lequel il traite de l'état de cette science en Angleterre à cette époque. On y voit que les notes étaient désignées par les sept premières lettres de l'alphabet, majuscules, minuscules et redoublées. La solmisation se pratiquait d'après la méthode de Guy d'Arezzo. On se servait aussi des *longues* et des *brèves* dans le plain-chant, et des cinq lignes pour la portée musicale. Dans ce traité, Walter Odington

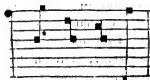
donne la description des différens genres de chants ecclésiastiques et indique des règles pour les composer. Il divise les modes en *authentiques* et *plagals*, et dans ses *specimen* de plain-chant, lesquels sont plus fleuris que ceux qu'on trouve dans les autres livres de cette époque, il y a des exemples d'appogiatures. Une partie de son livre est consacrée à la musique mesurée. Odington est le premier auteur qui ait écrit sur la musique mesurée, à l'exception de Francon de Cologne.

Il est évident, d'après ce que rapporte Chaucer, que la musique était généralement cultivée de son temps en Angleterre. Les instrumens dont cet auteur fait mention, sont la viole, le psaltérium, la harpe, le luth, la guitare, la vielle (violon) et l'orgue. Un grand nombre d'airs en langue anglaise furent écrits à cette époque et même antérieurement, mais il n'en reste rien aujourd'hui, et bien qu'on ait conservé des chants ecclésiastiques d'une date plus reculée, la musique profane composée avant le quinzième siècle a été presque entièrement anéantie. L'air anglais le plus ancien que l'on connaisse de nos jours est un chant écrit à l'occasion de la bataille d'Azincourt en 1415.

On ne connaît pas exactement l'époque où les caractères de musique maintenant en usage furent inventés, ni celle où ils furent introduits en Angleterre. Thomas de Walsyngham, qui florissait vers 1400, mentionne cinq signes de musique usités de son temps, savoir : la *maxime*, la *longue*, la *brève*, la *semi-brève*, et la *minime*. Après cette nomenclature, il ajoute : « Depuis peu un nouveau caractère qu'on appelle *naire* vient d'être introduit dans la notation musicale. Les musi-

cieus n'en feraient point usage s'ils voulaient se rappeler qu'au-delà de la minime il ne doit exister aucune subdivision du temps musical. « Que dirait maintenant cet auteur s'il voyait nos doubles, nos triples, nos quadruples cloches?

L'invention de l'imprimerie apporta une amélioration sensible dans la notation musicale en ce qu'elle la fixa, au lieu que jusqu'alors elle avait toujours été variable; les premiers *specimen* de musique imprimés se trouvent dans les œuvres de Gaffório, imprimés à Milan avec des caractères en bois. En France, l'art de graver des caractères de musique et de s'en servir pour l'impression ne remonte pas au-delà de 1603 (1). Quant à l'Angleterre, on trouve dans les *Polychronicon* de Ralph Higden, imprimées en 1495 par Wynken de Worde, à Westminster, les caractères suivans que M. Ames suppose avoir été les premiers en usage dans cette contrée.



Grafton perfectionna ces caractères dans le livre de prières de Marbeck, publié par lui en 1550. Il donne sur les caractères employés dans ce volume

(1) Voici une des erreurs les plus singulières! Il est difficile de comprendre comment il se fait que M. Stafford ait ignoré qu'un imprimeur de Paris, nommé Attaignant, a publié des collections de musique dès 1529, et qu'il eut, peu d'années après, Adrien Leroy et Nicolas Duchemin pour concurrens? F.

l'explication suivante : « Ce livre contient autant de prières ordinaires qu'on en chante dans les églises; on se sert seulement de ces quatre espèces de notes, pour les noter :



« La première note est une *strene note* (une brève), la seconde une *square note* (semi-brève), la troisième une *pryche* (minime), et la quatrième une *close* (une longue), dont on se sert seulement pour les terminaisons. »

Bien qu'il ait dû y avoir beaucoup de musique profane composée avant la réformation, puisque tant de princes et de gentilshommes entretenaient des ménestrels, il en est parvenu fort peu jusqu'à nous. Il existe néanmoins un très ancien volume d'airs avec la musique composée par William de Pewark, Sheryngham, Edmond Turges, Tutor ou Tudor, Gilbert Banester, Browne, Richard Davy, William Cornyshe, Thomas Phelyppes et Robert Fayrfax. On ne sait rien sur ces divers compositeurs, si ce n'est que le nom de Turges se trouve parmi les musiciens d'Henry VI, que Cornyshe faisait partie de la chapelle d'Henry VII, et que Fayrfax fut reçu docteur en musique à Cambridge en 1511. Ils paraissent n'avoir écrit que de la musique profane, car le nom de Fayrfax est le seul qu'on retrouve attaché à quelques compositions religieuses. Le D. Burney rapporte que Cornyshe fut le premier qui eut le cou-

rage d'employer l'accord de septième majeure avec la fausse quinte (1).

On conserve à l'école de musique d'Oxford une collection de livres contenant des messes et services avec des paroles latines, composés avant la réformation et en grande partie sous le règne d'Henry VII. Les noms des auteurs de ces diverses œuvres sont Jean Taverner, D. Fayrfax, Avery Burton, Jean Marbeck, William Kafar, Hugh Ashton, Thomas Ashwell, Jean Norman, Jean Shephard, et le D. Tye. Les compositions de ces premiers auteurs anglais ont, suivant le D. Burney, une couleur originale dépourvue de toute imitation des productions chorales du continent. L'art des canons, des inversions, des augmentations ou des diminutions était fort peu pratiqué par eux. On y remarque bien çà et là quelque trace d'imitation, mais cela paraît être plutôt l'effet du hasard que de la volonté.

Henry VII et Henry VIII protégèrent tous deux la musique. Le dernier a composé quelques pièces de musique de chambre et pour l'église; on en possède encore aujourd'hui quelques fragmens. Ce monarque paraît avoir été assez instruit dans l'art du contrepoint.

A l'époque de la réformation, il s'opéra en Angleterre un grand changement dans la musique d'église. Avant cet événement important, le clergé s'était plaint fréquemment de l'extrême difficulté du chant ecclésiastique. Cela alla même si loin qu'on proposa de le changer, et Latimer défendit l'usage de toute espèce de chant dans les églises du diocèse de Worcester. Il est hors de

(1) Je n'ai rien trouvé de semblable dans la musique de Fayrfax; cette invention est postérieure à l'époque où il vivait. F.

doute que la musique d'église était alors excessivement compliquée, comme le dit M. William Mason dans ses *Essais sur la musique d'église*, puisque Erasme dit que dans les églises la musique était incommode et bruyante. Les commissaires nommés par Édouard VI pour la réformation du service divin parlent d'une musique travaillée et à roulades qui est appelée figurée, et recommandent d'en abandonner l'usage. Le but des réformateurs sous le règne d'Édouard VI, et précédemment sous celui de son père, paraît avoir été de rendre à la liturgie la noble simplicité des premiers temps de l'église. Ils écartèrent du service choral les hymnes à la Vierge et aux saints, conservant seulement le *Te Deum*, le *Sanctus*, le *Gloria in excelsis*, le *Gloria Patri*, le *Magnificat* et le *Nunc dimittis*. Les psaumes de David furent traduits en anglais et adaptés à l'ancien chant grégorien. On conserva l'usage de l'*antiphonie* ou psalmodie alternée.

Marbeck fut le premier qui arrangea le service divin pour l'église réformée de l'Angleterre. Ses compositions étaient pour une voix seule; elles furent publiées en 1550. Quelques années après il parut un autre service à quatre voix, composé par plusieurs auteurs. Ce service, établi sur les bases érigées par Marbeck, fut imprimé en 1560 et en 1565. Vers le même temps, Sternhold et Hopkins publièrent une version des cinquante premiers psaumes arrangés pour une seule voix à la clef du ténor (1).

Parmi les réformateurs, il s'en trouvait qui n'étaient

(1) L'édition complète des psaumes ne parut qu'en 1594.

point partisans de la musique instrumentale dans les églises, et en 1560 on proposa, dans une convocation, de bannir entièrement des temples réformés la musique d'orgue et la psalmodie alternée ou *antiphonie*. La partie de cette proposition qui concernait les orgues fut mise aux voix et ne fut point adoptée. L'autre moitié, relative au chant choral, ne fut pas agitée définitivement; mais depuis cette époque ce chant disparut successivement des églises paroissiales et ne fut plus usité que dans les cathédrales.

Le D. Tye, Marbeck, Tallis, Bird, Shephard, Parson et William Mundy furent les fondateurs de la musique religieuse en usage aujourd'hui. Tallis était incontestablement le plus habile de ces divers compositeurs. Ce fut lui qui fonda une école de musique ecclésiastique en Angleterre avant que la réputation de Palestrina se fût étendue au-delà des confins de l'Italie, et ses compositions prouvent que les Anglais ont une musique chorale originale, qui pour la gravité du style, la pureté de l'harmonie, la recherche dans le dessein et la profondeur, égale les meilleures productions du savant italien (1). Hawkins présume que Tallis s'instruisit par l'étude de l'ancienne musique d'église de l'Angleterre, et probablement aussi par la lecture des ouvrages des musiciens flamands qui de son temps avaient la prééminence même sur les Italiens. On rapporte que Geminiani s'écria, lorsqu'il entendit l'an-

(1) Nous avons déjà fait remarquer qu'il ne faut pas croire aveuglément M. Stafford lorsqu'il parle de ses compatriotes. (*Note du rédacteur.*)

tienne de Tallis qui commence par ces mots : *I call and cry*, « L'homme qui a fait cela a dû être inspiré ! »

Pendant la première partie du règne d'Élisabeth, la musique vocale profane fut assez insignifiante; Bird cependant composa quelques airs dans lesquels on retrouve son talent naturel et son savoir. En 1588 le goût du public reçut une nouvelle impulsion par la publication d'une collection de madrigaux traduits de l'italien avec accompagnement d'épinette par Bird. Plusieurs autres collections du même genre suivirent celle-ci, et Bird, Weelkes, Kirbye, Wilbye, Morley et Bennet cultivèrent ce genre de musique avec beaucoup de succès (1).

Les compositions vocales de cette époque étaient le canon, le *catch* ou ronde à plusieurs voix, genre de musique très populaire en Angleterre; la canzone, morceau qui ressemblait au madrigal, quoique d'un travail plus simple; la canzonnette, petit air à plusieurs parties; la *villanella*, la plus simple de toutes les compositions musicales, et le ballet qui était un air de danse. La musique instrumentale du même temps était la fantaisie pour la viole ou autres instrumens réunis, la pavane, danse grave et majestueuse; la passamezze, dont on ne dit rien, si ce n'est que c'était l'air favori du temps d'Élisabeth; la gaillarde, la courante, un air anglais nommé *hornpipe*, la gigue écossaise, etc., etc. Il y avait aussi un autre genre de composition vocale

(1) Les madrigaux continuèrent à être à la mode jusqu'au règne de Jacques Ier. A cette époque le goût en disparut si complètement que c'est à peine si on publia une seule collection postérieurement à 1620.

que nous avons oublié dans la nomenclature donnée ci-dessus; on la nommait *Freemen's song* (le chant des hommes libres). La musique de cet air était arrangée pour trois ou quatre voix; les paroles étaient quelquefois satiriques, d'autres fois elles célébraient le jeu et le vin; mais elles étaient presque toujours remplies de grossièretés et d'obscénités, défaut inhérent à l'époque où elles furent composées.

Le livre connu sous le nom de *Queen Elisabeth's virginal Book* (livre d'épinette de la reine Élisabeth), fait connaître le style de la musique instrumentale à cette époque. Tout plein du pédantisme du temps, ce style consistait en un genre fugué sur des sujets secs et arides, orné de lourdes variations, où se déployait au surplus beaucoup d'art et de savoir. Les principaux compositeurs dont les ouvrages sont réunis dans le livre dont nous venons de parler sont: le D. Bull, William Bird et Gilles Farnaby, qui étaient dans ce temps-là (le premier principalement) les plus habiles exécutans de l'Angleterre et peut-être de l'Europe sur le clavecin.

Le luth et l'épinette étaient alors les principaux instrumens de la musique de chambre et ceux pour lesquels la meilleure musique était composée. Le violon était à peine connu en Angleterre; mais les violes de différentes dimensions, montées de six cordes attachées comme celles de la guitare, commençaient à être employées dans les concerts particuliers. Quant à la nature des instrumens en usage dans les cérémonies publiques et dans les occasions solennelles, on peut s'en former une idée d'après ce que rapporte Heuxner de la musi-

que dont on régalait la reine Élisabeth pendant son dîner. Elle était exécutée par douze trompettes et deux timballes accompagnées de fifres, de cornets, et de tambours à un seul côté, qui tous ensemble faisaient résonner la salle pendant une demi-heure.

L'Angleterre possédait à cette époque de bons chanteurs et de bons instrumentistes. La musique religieuse principalement y était exécutée d'une manière très satisfaisante. Il est dit que lorsque l'ambassadeur français, accompagnant la reine Élisabeth dans une de ses tournées, entendit le service divin exécuté dans la cathédrale de Canterbury, il s'écria : « Je crois qu'aucun prince de l'Europe n'a jamais rien entendu d'aussi parfait, sans en excepter notre Saint-Père le Pape lui-même (1) ! » A la vérité, dans les établissemens royaux au moins, le recrutement des chanteurs s'opéra d'une façon tant soit peu arbitraire ; les ménestrels et les jeunes gens qui avaient de la voix pouvaient être *pressés* pour le service de la couronne, et les parens étaient exposés à voir leurs enfans arrachés de leurs bras pour devenir choristes dans la chapelle du souverain. Warton signale une ordonnance du temps d'Henry VI pour la *presse* des ménestrels, et Strype rapporte qu'en 1550 une commission fut délivrée à Philippe van Wilder, gentilhomme privé de la chambre, afin de prendre pour l'*usage du roi*, dans toutes les églises et chapelles de l'Angleterre, tous les enfans et les choristes qu'il jugerait convenable. Dans l'année suivante, le maître de chapelle du roi reçut la permission *de pren-*

(1) Strype.

dre de temps en temps autant d'enfans que cela serait nécessaire pour le service de la chapelle royale.

Durant ce siècle la musique entrait pour beaucoup dans une éducation soignée. Peacham, dans sa description d'un gentilhomme achevé, dit qu'il est nécessaire qu'il sache chanter sa partie à première vue, et de plus la jouer également sur la viole ou sur le luth. Philomathes, dans l'Introduction à la musique de Morley, publiée en 1597, rapporte ce qui lui arriva à un repas auquel il avait été invité : « Le souper étant terminé et les livres de musique apportés selon la coutume, la maîtresse de la maison me présenta une partie en me priant de la chanter, et lorsque après beaucoup d'excuses de ma part j'eus protesté sincèrement que cela m'était impossible, chacun commença à s'étonner, à chuchotter, et à se demander comment j'avais été introduit là. »

La musique paraît avoir fait partie des représentations dramatiques en Angleterre à une époque très reculée. On s'en servait dans les mystères, dans les moralités, dans les fêtes publiques et dans les mascarades. Elle servit aussi dans *Gorboduc*, la première tragédie régulière qui fut écrite en 1561 par lord Buckhurst. On y voit qu'avant le premier acte la musique de violon devait se faire entendre, avant le second la musique de cornets, avant le troisième la musique de flûtes, avant le quatrième la musique de hautbois, et avant le cinquième les tambours et les flûtes réunis. Dans la plupart des vieilles pièces anglaises on chante des airs, et il est peu de drames de Shakspeare dans lesquels il ne se trouve des allusions à la musique, et même quelques morceaux de chant.

Les mascarades, qui formaient une partie essentielle des divertissemens de la cour et de la noblesse sous les règnes d'Élisabeth et de Jacques Ier (1), précédèrent le drame musical régulier; elles étaient embellies par de magnifiques décorations, et d'illustres auteurs, tels que Ben Jonhson, Beaumont et Fletcher, sir William Davenant et Milton, consacrèrent leurs talens à ce genre d'ouvrage. Les airs introduits dans ces mascarades, les ouvertures et les entre-actes, composaient l'ensemble de la musique dramatique des Anglais, sous le règne de Jacques II et celui de son infortuné fils.

Le succès des rebelles sous le règne de Charles Ier fut le signal d'une nouvelle croisade contre les beaux-arts, presque aussi funeste que celle des Goths lorsqu'ils accablèrent l'empire romain. Les cathédrales et les églises furent dépouillées. En 1643, l'exécution de la musique sacrée fut prohibée et peu après les théâtres furent fermés. Ainsi que l'observe un ancien historien sur la musique, on ne permit plus dans les églises que la psalmodie uniforme et syllabique; les orgues furent détruits, les organistes et les choristes réduits à la mendicité, et l'art musical anéanti ainsi que tous les autres (2). Pendant la durée du protectorat, la pratique de la musique se réfugia à Oxford où les malheureux Cavaliers avaient trouvé un abri.

La restauration de la monarchie fut suivie de la res-

(1) On trouve la description de plusieurs de ces mascarades dans la relation des voyages ou tournées d'Élisabeth et de Jacques Ier, par Nicholl.

(2) Burg's anecdotes, vol. II, p. 155.

tauration de la musique. Quelques organistes et quelques chanteurs qui avaient vécu dans la retraite pendant l'usurpation de Cromwel se réunirent lorsque Charles II remonta sur le trône de ses ancêtres, et ils rétablirent le service musical dans la chapelle du roi. Le D. Child, C. Gibbons et son fils furent nommés organistes (1), et Anmer, Tucker, Henry Lawes, Henry et Thomas Purcell, Humphrey, Blow et Wise, se rangèrent parmi les gentilshommes de la chapelle. Charles II, dont le goût musical s'était formé en France, préférait le style de la musique d'église française à celui qui prévalait alors dans les temples anglais. Bientôt, fatigué des antiennes contenues dans la collection de Bernard (composée des ouvrages des premiers auteurs de musique religieuse), ce prince encouragea les compositeurs modernes à écrire dans une manière plus élégante et plus légère que leurs prédécesseurs.

Ce fut vers cette époque que l'usage du violon devint général en Anglererre; environ deux ans avant la restauration, Thomas Baltzar, né à Lubeck, enseigna le premier l'art de démancher et de se servir de la double corde. Il fut fait chef de la bande des vingt-quatre violons que Charles II avait établis à l'imitation de celle du roi de France. Baltzar fut remplacé dans cette charge par Jean Banister, le premier violon un peu

(1) On fut obligé d'engager des facteurs d'orgues étrangers à venir s'établir en Angleterre, faute de facteurs habiles indigènes. La prime d'usage fut accordée à un Allemand nommé Bernard Smith (surnommé le père Smith, pour le distinguer de ses deux neveux), et à un Français appelé Harris.

remarquable dont puisse se glorifier l'Angleterre. En 1680, un violoniste italien Nicolo Matteis arriva à Londres ; son exécution supérieure à tout ce qu'on avait entendu jusqu'alors excita l'admiration ; depuis cette époque le violon est devenu un instrument populaire parmi les Anglais.

Banister fut le premier qui établit en Angleterre quelque chose qui ressemblait à des concerts publics; depuis ce temps-là ils sont devenus aussi fréquens dans cette contrée qu'en aucune autre partie du monde (1).

Le compositeur le plus remarquable de ce siècle a été incontestablement Henry Purcell. Il se distingua également comme compositeur pour l'église, pour la scène et pour la chambre, et il existe peu de musiciens de quelque contrée que ce soit qui mérite une plus honorable mention, et qui se soit acquis une célébrité mieux fondée. Sa vie fut trop courte ; cet habile artiste mourut le 21 novembre 1705, à l'âge de trente-sept ans. Humphrey et Gibbons, tous deux contemporains de Purcell, moururent aussi fort jeunes. « Si ces admirables compositeurs avaient joui d'une plus longue vie (dit le D. Berney), nous aurions eu aussi une musique originale au moins aussi bonne que celle de la France et de l'Allemagne. »

On remarquera que les mélodies de Purcell sont si faciles et si simples qu'on pourrait croire qu'il voulait

(1) En 1684 on établit une chaire de musique à l'université de Cambridge. Le premier professeur fut Nicolas Staggins, lequel fut remplacé par Thomas Tudway. Depuis cette époque les professeurs occupant cette chaire ont été Maurice Green (1730), John Raudall (1755), Charles Hague (1799), et J. Clarke Whitfield (1821).

laisser le champ libre à l'imagination des chanteurs ; mais il en était autrement. Ce ne fut qu'après l'introduction de l'opéra italien en Angleterre qu'on commença à se faire une idée du chant et de l'art de conduire la voix (1). Purcell eut donc à lutter contre des difficultés qui auraient été insurmontables pour tout homme doué de moins de génie, car l'inhabileté des chanteurs était complète. Dans plusieurs occasions il a surpassé Handel dans l'expression des paroles anglaises. Les beautés répandues dans ses compositions lui appartenaient en propre, tandis que ce qui peut sembler aujourd'hui des barbarismes doit être considéré comme l'effet d'une condescendance inévitable au mauvais goût de son époque. Les œuvres de musique religieuse de Purcell se publient maintenant par les soins de M. Novello, artiste distingué, qui possède lui-même tout ce qu'il faut pour apprécier les inspirations d'un esprit élevé.

Outre les compositeurs dont nous venons de parler, on distingue encore, dans le dix-septième siècle, ceux dont nous allons indiquer les noms. Le D. Nathaniel Giles, le D. John Bull (nom assez remarquable pour un Anglais), à qui la tradition attribue la composition de *God save the King*, Pierre Phillips (plus connu sous

(1) Il n'y a pas long-temps qu'une étendue de onze notes était considérée comme l'échelle la plus considérable de la voix humaine, et la musique vocale était limitée aux notes contenues dans la portée et à celles placées immédiatement en dessus et en dessous. Aujourd'hui même tous les chanteurs, dessus, ténors ou basses ne pourraient pas toujours excéder ces limites, quoique le plus grand nombre les franchissent.

le nom de Pietro Phillipi), Thomas Morley, William Damon, Giles Farnaby, Jean Milton (le père du poète), Matthew Locke (auteur de la musique de Macbeth), Thomas Tomkins et son fils Elway Bevin, le D. William Lawes, le D. John Wilson, John Wilton, John Playford, le capitaine Henry Cooke, William Turner, Benjamin Rogers, et Holden.

Nous avons déjà fait observer que l'art du chant était encore dans l'enfance à l'époque où écrivait Purcell; Banister fut un bon maître de chant pour son temps néanmoins. Les meilleurs interprètes des œuvres dramatiques de Purcell dans ce temps-là furent MM. Bower, Harris, Freeman et Bates, et Mmes Davies, Grou, Bracegirdle, Shore et Champion.

CHAPITRE XX.

De l'établissement et des progrès de l'opéra italien en Angleterre, jusqu'à l'époque actuelle. Des compositeurs; des instrumentistes; des chanteurs; de la littérature de la musique.

L'ÉTABLISSEMENT de l'opéra italien à Londres eut une influence très favorable sur le goût musical de la nation anglaise. On présume que l'idée première de cet établissement fut conçue chez la duchesse de Mazarin, dont la maison était le rendez-vous général des fashionables du temps de Charles II. La musique constituait la partie principale des amusemens de la jeunesse de cette époque. Plusieurs Italiens arrivèrent en Angleterre sous le règne de Charles II et sous celui de Guillaume III; en 1692 on y vit une fameuse cantatrice qui paraît avoir été la première qui ait visité cette contrée. Dix ans après on engagea des chanteurs venus de Rome, et en 1703 on commença à représenter des divertissemens appelés *Intermezzi*, qui consistaient en chants et en danses. En 1707, trois acteurs italiens, Urbini, soprano, Margaretta et une autre cantatrice nommée la Baronnessa vinrent à Londres et furent engagés pour chanter en italien pendant que les autres acteurs parlaient en anglais. Trois années plus tard, un opéra entier chanté par des chanteurs italiens fut exécuté à Londres pour la première fois. Cet opéra, intitulé *Almahide*, fut représenté quatorze fois de suite. On prit ensuite la résolution de ne jouer que deux fois par semaine,

usage qui subsiste encore aujourd'hui. Le D. Aaron Hill était alors le directeur de l'Opéra; les représentations avaient lieu sur le théâtre d'Hay-Market. A l'arrivée de Handel en Angleterre, à la fin de cette même année, il composa la musique de *Rinaldo*, opéra tiré de la Jérusalem du Tasse. Cet ouvrage obtint un grand succès; il était chanté par Urbini, Nicolini, Boschi et Cassani, et Mmes Isabella Girardeau, et Elizabetta Pilotti Schiavonetti.

L'arrivée de Handel (1) en Angleterre imprima à la musique un mouvement de progrès dont cet art s'est toujours ressenti depuis lors. Ce fut ce grand musicien qui fit connaître aux Anglais la véritable musique dramatique et qui leur en donna le goût. Les premiers opéras de sa composition qu'il fit entendre à Londres depuis 1710 jusqu'en 1717 furent *Rinaldo*, qui est considéré comme un de ses meilleurs ouvrages, *Il Pastor fido*, *Arminius*, *Tésée* et *Amadis*. Quel qu'en fût le mérite et quoiqu'ils fussent bien chantés (2), ils ne produisirent pas d'abord tout l'effet qu'on devait en attendre, parce que l'éducation musicale de la haute société était nulle alors, et parce que le public de Londres était inhabile à sentir les beautés de cette musique. De là vient qu'à la clôture de la saison de 1717 il fallut fermer le théâtre où l'entrepreneur éprouvait des pertes

(1) Tout ce qui suit jusqu'à la fin du volume a été refait par M. Fétis.

(2) Les principaux chanteurs étaient Urbini, Nicolini, Boschi, Cassani, le chevalier Valeriano, Mmes Boschi, Isabelle Girardeau, Elisabeth Pilotti Schiavonetti, Leveridge, Anastasie Robinson, qui fut depuis comtesse de Peterborough, et une Espagnole nommée Diana Vico.

considérables. Ce ne fut qu'en 1720 que l'opéra italien fut ouvert de nouveau sous le titre d'*Académie royale de musique*, à l'imitation de l'Opéra de Paris. Une souscription avait été faite parmi les premiers personnages du royaume pour l'entretien de cet établissement, et cette souscription avait été portée jusqu'à la somme de 50,000 livres sterling. Le roi s'était inscrit pour mille guinées. Handel avait été engagé comme compositeur; peu de temps après on lui donna pour rivaux Bononcini, qu'on avait fait venir de Bologne, et Attilio Ariosti qui précédemment était à Berlin. Mais ces deux musiciens, quel que fût leur talent, ne pouvaient lutter contre un homme de génie tel que Handel; la lutte fut bientôt terminée, et Bononcini finit même par tomber dans un état voisin de la misère.

Handel avait été chargé du soin de choisir les chanteurs: parmi ceux qu'il engagea se trouvait Senesino, alors le premier contraltiste de l'Italie, et l'un des chanteurs les plus parfaits qu'il y eût au monde dans le genre d'expression. La saison ouvrit par *Numitor*, opéra de G. Porta; puis Handel donna son *Radamiste*, où se font remarquer plusieurs airs et un duo de la plus grande beauté. L'Angleterre allait offrir alors le premier exemple d'une de ces guerres musicales qui se sont reproduites depuis dans divers pays et en diverses circonstances: il s'agissait de deux cantatrices pour qui tous les amateurs se divisèrent en deux partis et se rangèrent sous deux bannières distinctes. L'une était la Cuzzoni, qui était née à Parme, et qui arriva à Londres au commencement de l'année 1723; l'autre s'était déjà fait une réputation brillante sous le nom de *Faustina*: elle était

Vénitienne. Lorsqu'elle vint en Angleterre, en 1726, la Cuzzoni était déjà en possession de toute la faveur du public. La violence des débats qui eurent lieu à l'Opéra entre les partisans de ces deux cantatrices, dont les talens étaient également remarquables dans des genres différens, ne put être calmée que par le départ de la Cuzzoni.

La tranquillité ne fut néanmoins pas rétablie entre les amateurs de musique, car il existait aussi une rivalité très ardente entre Handel et Bononcini : les effets de cette rivalité furent tels qu'ils se firent encore sentir même après le départ de Bononcini en 1727. Les partisans de celui-ci, mécontens de ce qu'il avait été obligé de quitter l'Angleterre, refusèrent de souscrire pour le maintien de l'Opéra italien en 1728 : la somme d[illegible],000 livres sterling s'était trouvée insuffisante; malgré l'addition du prix des billets vendus à la porte, personne ne voulait engager sa responsabilité pour augmenter le subside, et le théâtre fut fermé. La salle de l'Opéra appartenait alors à un M. Heidegger qui était connu à Londres sous le nom du *comte Suisse;* cet étranger s'associa avec Handel dans l'automne de 1728 pour faire revivre l'Opéra italien, et Handel partit pour aller engager des chanteurs en Italie. Parmi ceux qu'il choisit on remarquait Bernacchi, grand professeur dans son art, qui fit la gloire de l'école de Bologne. Handel fit pour l'ouverture de son théâtre un de ces tours de force dont les hommes de génie sont seuls capables; son opéra de *Lothaire* fut composé, répété et joué en moins de quinze jours, et son succès fut tel qu'il suffit pour toute la saison. De retour en Angleterre en 1730,

Senesino et ensuite la Cuzzoni s'engagèrent à l'Opéra dirigé par Handel; mais ils ne purent s'entendre avec lui : une partie de la noblesse prit parti pour les chanteurs dans cette querelle, et Handel, se voyant privé du secours de ces deux artistes célèbres, fut obligé de faire un second voyage en Italie pour y recruter sa troupe. Là il eut occasion d'entendre Farinelli, et, par une singularité inexplicable, cet admirable chanteur ne lui plut pas. Il préféra Carestini, et écrivit pour celui-ci son *Caïus Fabricius*, dans lequel il le fit débuter le 14 décembre 1733.

Les discussions que Handel avait eues avec une partie de la noblesse de Londres lui avaient fait beaucoup d'ennemis. Ceux-ci voulurent se venger de son humeur hautaine et établirent en concurrence avec lui un second Opéra italien qu'ils firent diriger par Porpora, venu exprès d'Italie, et dans lequel on entendit Senesino, la Cuzzoni, Montagna, Segatti et Bertolli. La lutte devint encore plus pénible l'année suivante, car Farinelli fut engagé pour le théâtre qui lui était opposé, et l'effet que produisit ce chanteur surpassa tout ce qu'on avait vu jusque-là. Ce fut un véritable délire auquel on ne peut comparer que celui qui s'empara de la nation anglaise lorsqu'elle entendit la Catalani. Handel n'avait aucun chanteur qu'il pût opposer à Farinelli : son génie seul le soutint; mais l'excès du travail altéra sa santé. Cette guerre musicale continua jusqu'en 1737, époque où Farinelli quitta l'Angleterre pour aller en Espagne. L'arrivée de cet artiste incomparable à la cour de Philippe V fut l'origine d'une fortune dont il n'y aura vraisemblablement point d'autre

exemple. Farinelli, par le charme de sa voix, s'empara de la faveur du prince et devint premier ministre, dignité qu'il conserva sous les deux règnes suivans. Le second Opéra de Londres fut fermé après le départ de Farinelli.

Handel, fatigué par les prodiges d'activité qu'il avait faits pendant toute cette guerre musicale, fut obligé d'aller aux eaux d'Aix-la-Chapelle pour y rétablir sa santé. De retour à Londres, il y forma une nouvelle association avec un de ses anciens chanteurs nommé Heidegger pour l'exploitation de l'Opéra italien au théâtre de Hay-Market. Les associés engagèrent Caffarelli, considéré à juste titre comme un des premiers chanteurs de l'Italie. Ils lui adjoignirent trois autres artistes remarquables nommés Merighi, la Francesina et Mme Marchesina; la nouvelle troupe fit son début le 7 janvier 1738 dans le *Pharamond* de Handel. Cette nouvelle entreprise fut désastreuse : l'associé de Handel était insolvable; toutes les charges, qui étaient énormes, retombèrent sur le compositeur, et celui-ci se trouva ruiné à la fin de cette saison. Heureusement le génie du grand homme vint encore à son secours. Ce fut à cette époque qu'il conçut le plan de ses oratorios, qui sont ses plus beaux titres de gloire et qui firent sa fortune. L'idée heureuse qu'il avait eue de composer ces ouvrages sur des paroles anglaises flatta la nation, et bientôt il jouit d'une faveur populaire jusqu'alors sans exemple. Le premier essai de ces oratorios eut lieu au théâtre de Hay-Market en 1739, et le produit des recettes fut immense. Il ne diminua point pendant

les années suivantes, et Handel put réparer avec usure les pertes qu'il avait faites avec l'Opéra.

Après lui l'Opéra italien fut alternativement dans une situation prospère ou fâcheuse, mais en définitive il causa presque toujours jusqu'à l'époque actuelle la ruine ou la banqueroute des entrepreneurs. Cependant la noblesse anglaise aime ce spectacle, parce qu'il n'appartient en quelque sorte qu'à elle ; mais on ne peut l'y attirer qu'en lui faisant entendre les chanteurs les plus célèbres, et les sommes énormes qu'il faut accorder à ceux-ci sont une cause perpétuelle de ruine et de faillites pour ceux qui ont l'imprudence de se hasarder dans cette entreprise. L'Opéra italien de Londres est peut-être le théâtre où l'on a entendu le plus de grands chanteurs ; cependant c'est celui dont le produit a été le plus faible en le comparant à la dépense. Successivement, après Caffarelli, on y vit paraître Guadagni, la Mingotti, De Amicis, Sabelloni, Millico, Rauzzini, la Sestini, Pacchiarotti, Viganoni, Tenducci, Crescentini, Rubinelli, la Mara, la Storace, Marchesi, la Banti, Mmes Billington, Grassini, Catalani, Fodor, Crivelli, Garcia, et postérieurement Mlle Sontag, Mmes Malibran, Damoreau, Lablache, Rubini, Tamburini, enfin tout ce que l'Italie, l'Allemagne, la France et l'Angleterre ont produit de plus parfait, sans que le charme de ces artistes de premier ordre pût garantir les directeurs de l'Opéra des revers par lesquels se sont terminées toutes les entreprises, et, ce qu'il y a de plus remarquable, sans que le goût de la nation anglaise s'en améliorât.

Les théâtres de Drury-Lane et de Covent-Garden,

ainsi que beaucoup d'autres théâtres de la capitale et des provinces, ont offert au public depuis près d'un siècle ce qu'on appelle des *opéras anglais*. Depuis le *Beggars opéra*, l'un des plus anciens ouvrages de ce genre, beaucoup de musiciens anglais se sont livrés à ce genre de composition ; mais sous le rapport de l'art ces productions ne méritent aucune estime. Arne, Arnold, Shield, Mazzinghi, Storace, de nos jours M. Bishop et beaucoup d'autres ont arrangé ou écrit une multitude de ces pièces dans lesquelles on introduit souvent des morceaux empruntés aux opéras italiens, allemands et français, et qui ne se soutiennent que par des mélodies populaires tirées de l'Écosse ou de l'Irlande. Ce n'est pas que Arne, Arnold, Shield, MM. Attwood et Bishop soient dépourvus de talent; loin de là : ils ont reçu au contraire de la nature une organisation heureuse ; mais ils sont toujours obligés de sacrifier leurs penchans d'artistes au goût détestable de leur pays.

Les plus anciens compositeurs d'opéras anglais furent Banister, Weldom, Eules et Daniel Purcell, frère de Henri. Celui-ci fit représenter à Drury-Lane, en 1702, un ouvrage dramatique sous le titre de *The Judgement of Paris* (le Jugement de Pâris). Thomas Clayton, autre compositeur de la même époque, imita de l'Italien *Arsinoe queen of Cyprus* (Arsinoé, reine de Chypre) : cet opéra, dans lequel le récitatif était pour la première fois substitué au dialogue anglais, fut représenté en 1705: il obtint un succès brillant. Néanmoins cet usage ne se perpétua pas, et les Anglais en revinrent, dans leur opéra national, au mélange du dia-

logue et de la musique, à la manière de l'opéra-comique français, mais avec beaucoup moins de développement que celui-ci n'en a acquis depuis lors. En Angleterre, la haute société dédaigne l'opéra national et n'estime que la musique italienne ; à l'égard du peuple qui fréquente ce genre de spectacle, il ne connaît point d'autre musique que ses mélodies populaires ; le reste l'importune. C'est à ces causes qu'il faut attribuer la nullité des progrès de l'opéra anglais. Il est cependant une autre circonstance qui exerce aussi beaucoup d'influence sur l'état peu satisfaisant de cette partie de l'art en Angleterre ; c'est que les musiciens sont en quelque sorte à la solde des poètes, car tous les droits d'auteur appartiennent à ceux-ci. En France, ils daignent les partager avec les compositeurs ; en Italie, ils reçoivent des entrepreneurs environ 100 francs pour le prix de leur libretto.

Il a été parlé précédemment des premiers temps de la musique instrumentale en Angleterre et du *Virginal Book* de la reine Élisabeth, qui contient les plus anciennes pièces de clavecin ou d'épinette composées par le D. Bull, William Bird, Farnaby et quelques autres. Ces pièces étaient, comme toutes celles qu'on écrivait alors, des morceaux fugués sur des motifs de gigues, de sarabandes, d'allemandes, etc. ; ce genre de musique, tout en se perfectionnant sous le rapport de la mélodie, se soutint long-temps et conserva ses formes. Les ouvrages de Corelli ayant opéré une révolution considérable dans la musique instrumentale, furent introduits à Londres dans les premières années du dix-huitième siècle : ils y exercèrent la même influence qu'ils

avaient eue dans le reste de l'Europe, et donnèrent naissance aux sonates, aux concertos et aux grandes pièces qui furent imitées par les clavecinistes. William Babell, organiste de Allhallows, qui mourut en 1722, passe pour avoir été le premier qui ait abandonné le genre de musique en harmonie serrée pour prendre un style plus léger et plus brillant sur le clavecin. Cependant on ne voit pas qu'aucun artiste anglais se soit fait remarquer par un talent supérieur, ni même que le clavecin ait été cultivé avec succès par les Anglais avant que Clementi eût introduit à Londres la véritable manière de jouer de cet instrument et du piano, c'est-à-dire avant 1775; mais depuis cette époque un si grand nombre de pianistes du premier ordre se sont fixés en Angleterre que l'art de jouer du piano y a été poussé à un haut degré d'habileté, même parmi les amateurs. Au nombre des pianistes dont je viens de parler, il faut mettre Dussek, Cramer, Steibelt, Wolfl, Mme Paradies, MM. Kalkbrenner, Ries et Moschelès. John Field, élève de Clementi, est le pianiste le plus habile et le plus célèbre que l'Angleterre ait produit.

L'école du violon a toujours été faible parmi les Anglais. Vers 1710, Geminiani fit connaître à Londres les ouvrages de Corelli et les mit à la mode par le talent qu'il déployait dans leur exécution. Lui-même écrivait pour le violon, et ses concertos sont encore classiques dans les concerts comme ceux de Corelli, son maître. Londres est même la seule ville de l'Europe où l'on entend encore en public de la musique de Corelli et de Geminiani. Veracini arriva en Angleterre en 1714; c'était aussi un violoniste habile, dont

la musique était excellente; mais les Anglais lui préférèrent toujours Geminiani. Matthews Dubourg fut le premier violoniste anglais de quelque mérite; il brillait dans le même temps que Handel, et jouait le premier violon à l'Opéra italien. Cramer, père du pianiste de ce nom, introduisit à Londres en 1770 la manière allemande de l'école de Benda, manière agréable, mais qui manque de force et de son. L'un des fils de cet artiste, François Cramer, a conservé la tradition de cette manière qui paraît bien faible aujourd'hui.

Il en fut du violon comme du piano : la plupart des artistes qui ont brillé depuis soixante ans sur cet instrument en Angleterre ont été étrangers à ce pays; Giardini s'y distingua d'abord, puis Jarnowick se fit admirer par son jeu gracieux et léger. Viotti se fixa ensuite à Londres; mais les Anglais ne paraissent pas avoir compris le beau talent de ce grand violoniste. Plus tard, Salomon acquit quelque réputation; ce fut à peu près le seul Anglais qui se fit remarquer à cette époque sur le violon, mais il n'était cependant qu'un violoniste médiocre. Plusieurs Italiens se sont fixés en Angleterre depuis la fin du dix-huitième siècle, et successivement MM. Baillot, Lafont, Bériot et Paganini s'y sont fait entendre; mais l'influence de ces artistes remarquables n'a pas été aussi grande sur l'école anglaise qu'on aurait pu le croire. Aujourd'hui M. Mori est le violoniste anglais qui a le plus de réputation; mais M. Ourry est celui qui a le plus de talent.

Le violoncelle est cultivé en Angleterre avec plus de succès que le violon. Vers 1775, Crosdill se fit remarquer par son talent sur cet instrument, et depuis lors

plusieurs violoncellistes anglais ont eu de la réputation. De nos jours, M. Linley est le plus habile.

Il est de certains instrumens à vent sur lesquels les Anglais ont montré de l'habileté en tout temps, et d'autres qu'ils n'ont jamais pu jouer que médiocrement. Par exemple, dès le temps de Handel, il y avait à Londres des trompettistes d'un talent remarquable, comme on peut le voir par quelques traits que ce compositeur a écrits pour cet instrument, et aujourd'hui M. Harper se fait admirer par la justesse de ses intonations et la pureté de ses sons sur cet instrument difficile; tandis qu'il n'y a jamais eu un corniste anglais qui se soit élevé au-dessus du médiocre. La flûte est l'instrument de prédilection de la nation; plusieurs flûtistes anglais ont un mérite réel, et parmi eux se distingue M. Nicholson; mais il n'y a jamais eu de hautboïste anglais qu'on pût citer, bien que Fischer se fût fixé en Angleterre vers 1780, et eût essayé d'y former une école de hautbois.

Les Anglais ne sont pas dépourvus de dispositions pour le chant; ils ont en général de la facilité pour la vocalisation et surtout pour le trille qui est fort à la mode dans la musique anglaise. Cependant il n'y a point de véritable école de chant en Angleterre; il serait même difficile qu'il y en eût une avec une langue aussi peu favorable au chant. Les chanteurs habiles que l'Angleterre a produits ont fait, ou du moins ont perfectionné leur éducation musicale en Italie. Madame Billington, l'une des plus célèbres cantatrices du commencement du dix-neuvième siècle, et Braham, qui se fait encore entendre sur le théâtre anglais,

ont eu besoin de faire un séjour assez long en Italie pour développer les heureuses dispositions qu'ils avaient reçues de la nature, bien qu'ils eussent commencé l'étude du chant dans leur pays. L'exécution des mélodies irlandaises et écossaises exige de certaines qualités d'expression que les chanteurs anglais possèdent en général; ce sont ces qualités qui font le charme des mélodies dont il s'agit; de là vient qu'elles perdent une grande partie de leur effet lorsqu'elles sont chantées par des étrangers.

L'exécution de la musique d'église par de grandes masses vocales se fait avec soin en Angleterre; cette exécution est en général d'un caractère grave et majestueux. Bien que la musique soit cultivée en Angleterre avec moins de succès qu'en France, cette partie de l'art y est cependant plus satisfaisante, ce qu'il faut attribuer à certaines associations civiles et religieuses qui sont communes chez les Anglais. Au nombre de ces institutions, il faut mettre les *meettings* ou fêtes musicales annuelles qui se donnent en différentes villes au bénéfice des établissemens de charité. Vers le mois de septembre de chaque année, une de ces fêtes est organisée dans une ou deux villes principales; les personnes riches ou aisées de la province souscrivent pour des sommes plus ou moins considérables, et le reste de la recette se fait par les billets d'entrée aux exécutions d'oratorios ou aux concerts qui ont lieu pendant la durée de la fête. Les meilleurs artistes de Londres et de quelques autres villes se réunissent à l'endroit désigné, et chaque jour on exécute avec un orchestre et un chœur considérable les plus beaux

ouvrages de Handel ou d'autres compositeurs célèbres, et des concerts ou des bals remplissent les soirées. L'habitude que les musiciens prennent de l'exécution des grandes masses vocales et instrumentales dans ces solennités leur donnent un aplomb et une vigueur d'attaque que les choristes français n'ont pas.

Il y a aussi d'autres institutions musicales qui ont des résultats semblables dans la plupart des grandes villes de l'Angleterre et particulièrement à Londres. Par exemple, chaque année, une fête au bénéfice des fils du clergé se donne à Saint-Paul; là, on entend quelques antiennes et des hymnes de Purcell, de Handel, de Boyce et d'autres qui sont rendues par un orchestre et par un chœur nombreux. Dans une autre occasion, la capitale de l'Angleterre offre aux amateurs de musique un spectacle et un effet de voix qu'on ne saurait trouver ailleurs; en voici l'occasion. A certain jour du mois de juin, les enfans élevés dans les établissemens de charité vont dans la cathédrale de Saint-Paul remercier Dieu d'être né dans un pays libre et d'y recevoir une éducation libérale. Cinq ou six mille enfans se trouvent ainsi réunis et rangés sur d'immenses amphithéâtres qui s'élèvent jusqu'à la naissance de la coupole magnifique d'un des plus beaux monumens de l'architecture moderne. Le ministre lit un texte; le signal est donné, et tous les enfans entonnent à l'unisson des cantiques et des hymnes. Il faut avoir entendu cet imposant unisson, accompagné seulement par l'orgue, pour se faire une idée de son effet; il est tel qu'aucune combinaison d'harmonie ne pourrait être mise en comparaison.

Un assez grand nombre d'associations musicales existent à Londres. L'une des premières est le *Concert de l'ancienne musique*. On n'y exécute que de la musique dont les auteurs sont morts et appartiennent à une époque assez reculée. La salle de Hannover-square où se tiennent les séances de cette association est le seul lieu du monde où l'on puisse encore entendre les concertos de Handel et quelques pièces de musique très anciennes; l'exécution y est un peu froide, mais majestueuse et remarquable par l'ensemble et l'exactitude.

La *Société philharmonique* donne aussi des concerts brillans; mais ceux-ci sont consacrés à la musique moderne. L'établissement de cette société ne date que de 1812; on y entend les symphonies de Haydn, de Mozart, de Beethoven, bien rendues, et les instrumentistes et chanteurs les plus distingués. L'orchestre des concerts de la Société philharmonique n'est inférieur qu'à celui du Conservatoire de Paris.

Plusieurs autres associations musicales donnent aussi des concerts à grand orchestre : la plupart de celles-ci tiennent leurs séances dans la taverne des francs-maçons. C'est aussi là que les sociétés des *mélodistes*, des *harmonistes*, des glées ou chansons anglaises à plusieurs parties, et d'autres encore se réunissent. Toutes ces sociétés sont anciennes; elles ont leurs statuts particuliers et sont composées en grande partie de graves personnages.

Chaque année, un concert d'un genre fort singulier et fort original est donné dans une des salles de concert de Londres : ce concert porte le nom d'*Eistedd-*

wood, mot qui n'appartient pas à la langue anglaise proprement dite, mais à celle du pays de Galles, ou des *Cambro-Brittons*, comme on dit en Angleterre. On sait que le pays de Galles a conservé son ancienne langue celtique au milieu de l'Angleterre, sans mélange de saxon, de danois ni de français. Par une singularité remarquable, cette langue a beaucoup d'analogie avec le bas-breton. La musique de ce peuple est aussi restée ce qu'elle était dans les temps les plus reculés; elle a conservé sa gamme particulière, ses formes mélodiques, ses rhythmes, ses modulations, ses instrumens mêmes, et tout cela est fort étrange à l'oreille d'un musicien *policé*. Mais en Angleterre il y a dans toutes les classes un esprit de conservation pour les monumens et les usages qui n'est peut-être pas sans inconvénient pour les progrès de la civilisation, mais qui a aussi ses avantages sous le point de vue historique. Or, une société *Cambrienne* s'est établie pour le maintien et l'encouragement de la poésie et de la musique des descendans des Celtes, et c'est cette société qui, chaque année, donne l'*Eisteddwood* dont il vient d'être parlé. Il y a quelque chose de sauvage, de dur dans cette langue primitive, dans cette musique insolite; mais aussi l'originalité est une qualité qu'on ne peut lui contester, et, à part la première impression qui est celle de la surprise, l'effet est tel qu'on s'y habitue assez promptement et qu'il laisse dans la mémoire de profonds souvenirs.

Une singularité assez remarquable dans un peuple qui, comme celui de l'Angleterre, est froid, réfléchi, et ne saurait être accusé de légèreté sans injustice, c'est

que ce peuple affecte dans la musique une futilité de goût qu'il n'a point pour d'autres choses. On publie beaucoup de musique à Londres, mais cette musique n'a pas la moindre valeur sous le rapport de l'art. En vain les grands artistes qui visitent ce pays et qui y passent quelques années composeraient-ils des symphonies, des quatuors, des sonates, etc., ils ne trouveraient pas un éditeur qui voulût se charger de la publication de ces ouvrages, parce que le public n'y prendrait aucun intérêt. On n'imprime pas même à Londres les morceaux d'opéras de quelque importance : les petits morceaux seuls obtiennent du succès. Les éditions d'airs irlandais ou écossais se multiplient sans cesse, et de petits airs des pièces anglaises y deviennent si populaires que les éditeurs en vendent cent ou deux cent mille exemplaires. La musique instrumentale ne se compose que de légers extraits de thèmes pris dans divers auteurs et réduits aux plus maigres proportions ; les auteurs eux-mêmes, pour assurer le débit de leurs ouvrages, sont obligés de les annoncer sous les titres de *petits rondos*, *bagatelles*, *badinages*, *petits riens*, *souvenirs* de ceci, de cela, et mille autres choses semblables ; de plus hautes prétentions effraieraient le monde *fashionable*.

La littérature musicale de l'époque actuelle n'a pas plus de valeur en Angleterre que les œuvres de musique qu'on y publie ; mais il n'en fut pas toujours ainsi. Autrefois il y eut parmi les Anglais comme dans le reste de l'Europe des auteurs qui considérèrent la musique sous un point de vue grave et scientifique : nous croyons devoir donner ici un aperçu de leurs travaux.

Beaucoup de petits traités de musique furent publiés en Angleterre pendant la durée du seizième siècle; il serait trop long de les citer; l'importance qu'ils eurent dans l'art ne mérite pas d'ailleurs ce soin. Mais au milieu de cette littérature vulgaire on distingue l'*Introduction à la musique pratique* (1) de Thomas Morley, ouvrage remarquable pour le temps où il fut écrit, et dans lequel les règles de la composition, telles qu'elles existaient au seizième siècle, sont exposées d'une manière savante. Morley, qui fut d'abord simple musicien de la chapelle d'Élisabeth, avait été dans sa jeunesse élève de William Bird. En 1588, il obtint le degré de bachelier en musique, et quelques années après il succéda à son maître dans la place de maître de la chapelle royale. Il n'était pas seulement écrivain sur la théorie de son art, car il est mis à juste titre au rang des compositeurs les plus habiles de l'Angleterre vers la fin du seizième siècle. La première partie de son livre est relative aux principes généraux de la musique et à l'art du chant; la seconde traite du chant sur le livre, et la troisième de la composition; vers la fin du livre on trouve des notes curieuses où l'auteur porte un jugement sévère des écrivains de son temps sur la musique.

Dans les premières années du dix-septième siècle, un médecin nommé Thomas Campion publia un petit traité des règles de la composition qui ne manque ni

(1) *Playne and Easie introduction to practical Musicke*, Londres, 1597, in-fol. Une nouvelle édition de cet ouvrage a été publiée en 1771, in-4°.

de clarté ni de méthode (1). Après cet ouvrage, il ne parut rien de plus important que les *Principes de musique* de Charles Butler (2) qui furent publiés en 1636, et qu'on peut considérer comme un fort bon supplément à l'ouvrage de Morley. Butler, né à Wycombe, dans le comté de Buckingham, était maître-ès-arts du collège de la Madeleine, à l'université d'Oxford. C'était un savant homme qui a répandu beaucoup d'érudition dans son livre.

Simpson, Mace, Wallis, Birchensha, Playford et Holder furent les principaux écrivains de l'Angleterre sur la musique depuis 1550 jusqu'au commencement du dix-huitième siècle. Sous le titre de *Chelys Minuritionum*, Christophe Simpson, grand musicien pour son temps et d'abord soldat dans l'armée que Charles Ier opposa au parlement, a fait le meilleur traité de la viole qu'on eût écrit jusqu'alors. Cet ouvrage parut en 1665. Ce n'est pas le seul ouvrage qui soit sorti de sa plume, car deux ans après il publia son *Abrégé de la musique pratique* (3), fort bon ouvrage dans lequel il expose les élémens du chant et les principes de la composition. Simpson est le premier qui ait remarqué que notre gamme est un mélange des genres diatonique et chromatique.

Thomas Mace, un des musiciens les plus distingues

(1) Cet ouvrage, dont la première édition a pour titre *A New Way of making foure parts in counterpoint, by the most familiar and infallible rules*, a été réimprimé plusieurs fois. La première édition est sans date.

(2) *The principles of music in Singing and setting.*

(3) *Compendium of Practical musick.*

de l'Angleterre, a donné un livre fort intéressant sous le titre de *Monument de musique* (1). La première partie de ce livre est relative à la musique religieuse; elle contient de bonnes choses exprimées dans un style naïf; la deuxième traite du luth, la troisième de la viole, et l'on y trouve de bonnes instructions et des observations intéressantes sur ces instrumens.

Jean Wallis est connu comme un des plus grands mathématiciens de l'Angleterre. Outre ses recherches sur la théorie du son et de l'acoustique répandues dans le recueil des Transactions philosophiques, ce savant homme a publié les textes grecs des écrits sur la musique de Ptolémée, de Porphyre et de Manuel Bryenne, avec des traductions latines, des notes et des dissertations qui se font remarquer par leur érudition profonde et par des observations utiles.

Jean Birchensha était un musicien irlandais dont le talent principal était de jouer de la viole. Il annonça dans les Transactions philosophiques un livre intitulé *Syntagmata Musicæ* qui, d'après le prospectus, devait être le traité de musique le plus complet; mais il n'a pas tenu sa promesse. Il s'est borné à donner une traduction anglaise du Traité de musique contenu dans l'*Elementale mathematicum* d'Alstedius, et un petit livre intitulé *Rules and directions for composing in parts*.

Playford, marchand de musique et libraire à Londres, a fait paraître en 1665 un Traité élémentaire de

(1) *Musik's Monument, or a Remembrancer of the best Practical Music*, Londres, 1676, in-fol.

musique (1) dont il a été fait plusieurs autres éditions. Cet ouvrage n'est qu'un extrait de ceux de Morley et de Butler.

L'un des meilleurs ouvrages publiés en Angleterre vers la fin du dix-septième siècle est celui que William Holder a donné sur les principes naturels de la musique et de l'harmonie (2). Ce livre est écrit dans un système beaucoup plus philosophique qu'aucun de ceux qui avaient été publiés auparavant : le style en est clair, facile, et l'ensemble de l'ouvrage démontre que l'auteur était instruit dans la matière qu'il traitait.

Les publications d'ouvrages relatifs à la musique furent plus nombreuses dans le dix-huitième siècle que pendant ceux qui l'avaient précédé. On pourra juger de l'importance et de la nature de ces publications par la liste suivante. Bedford et Mason firent paraître des livres sur l'usage de la musique dans le service divin. Pepusch, Lampe, Geminiani, Antoniotti, Stillingfleet, Frick, Keeble et Miller traitèrent de l'harmonie et de l'accompagnement; Tansur, Smith, Holden, Hales, Overend et Young travaillèrent à perfectionner la théorie du son et des proportions musicales; Malcolm, Harris, Avison, Webb, Jones et Robertson écrivirent sur la musique en général; Galliard, Nares et Bayley traitèrent du chant; Brown des effets de la musique dans la médecine; Steele de la mélodie et du rhythme, et Brown, Jones, Walker, Hawkins et Burney écrivirent

(1) *An Introduction to the Skill of music.*

(2) *On the natural Grounds and principles of Harmony*, Londres, 1694, in-8°.

sur l'histoire de la musique générale ou particulière. Ces deux derniers auteurs méritent qu'il soit fait d'eux et de leurs ouvrages une mention spéciale à cause de leur importance.

Hawkins, homme érudit et possédant une lecture immense sur la musique, entreprit, vers 1770, d'écrire l'histoire générale de cet art. Il avait acquis la bibliothèque nombreuse du D. Pepusch, et sa fortune lui avait permis d'augmenter encore cette collection. Il lut attentivement tout ce qui avait quelque rapport à l'objet de son travail, et dans les cinq volumes in-4° qui composent son Histoire publiée en 1778 (1), il a déposé le fruit de ses lectures. Rien n'est avancé dans cet ouvrage qui ne soit accompagné de preuves et de citations: ces citations ont même le défaut d'être trop étendues. Hawkins manquait de vues philosophiques dans l'esprit, et l'on voit que toutes ses facultés se tournaient vers l'érudition qui est fort bonne en soi, mais qui ne peut tenir lieu de critique rationnelle. Lorsque son ouvrage parut, Burney venait de faire paraître le premier volume d'un livre du même genre conçu sur un plan plus philosophique et qui, ayant été annoncé longtemps auparavant par un prospectus, avait attiré les regards du public et excitait un vif intérêt: il résulta de là que l'ouvrage de Burney obtint un succès brillant, et que celui de Hawkins fut reçu avec indifférence. Des critiques mordantes en furent faites et l'on se montra injuste envers un livre qui contenait des recherches

(1) *General history of the science and practice of music*, Londres, 1778, 5 vol. in-4°.

curieuses et des citations d'ouvrages devenus fort rares. Depuis lors on a reconnu le mérite de ce livre, et il est maintenant recherché avec beaucoup plus d'empressement que dans sa nouveauté.

Burney était meilleur musicien que Hawkins, et, quoique simple organiste, il possédait une instruction étendue et variée. Après s'être fait connaître comme compositeur agréable, il se livra à des recherches sur son art, parcourut l'Europe pour recueillir les matériaux de son Histoire de la musique, et publia à son retour à Londres la relation de son voyage musical dans un style agréable et de bonne compagnie. Cette relation, traduite en plusieurs langues, fixa sur l'auteur l'attention de tous les amateurs de musique, et le succès de son Histoire de la musique fut décidé avant même qu'on la connût. Les premiers volumes de cet ouvrage méritaient l'accueil qu'on leur fit. L'érudition, bien que suffisante, n'y était point étalée avec ce luxe fatigant qui rend l'Histoire de Hawkins plus propre à être consultée qu'à être lue. Burney avait de l'esprit, des aperçus, et il sut développer ses vues avec élégance; enfin, à l'exception du quatrième et dernier volume de son Histoire (1), auquel on peut reprocher de n'être qu'une gazette un peu lourde de l'histoire de la musique moderne, ce livre justifia les espérances qu'il avait fait naître.

La littérature musicale du dix-neuvième siècle se ressent en Angleterre de la futilité du goût des Anglais

(1) *A general history of music, from the earliest ages to the present period*, Londres, 1776-1789, 4 vol. in-4°.

de cette époque pour la musique. Une multitude de grammaires, de dictionnaires de musique, de méthodes d'instrumens et d'harmonie, qui ne sont que de perpétuelles répétitions de ce qui a été dit cent fois, sans aucunes vues nouvelles; des recueils d'anecdotes sur les musiciens, les orchestres, les théâtres et les concerts, dans lesquels les compilateurs ne font que retourner sans cesse les ouvrages de Burney et de Hawkins, voilà ce qui compose, avec quelques traductions de livres étrangers, la littérature musicale de l'Angleterre à l'époque actuelle : il est à craindre que la mauvaise direction donnée dans ce pays aux études de musique ne s'oppose long-temps à ce que cet état de choses s'améliore.

CHAPITRE XXI.

De la musique française depuis son origine jusqu'à Louis XIV.

L'ORIGINE de la musique française remonte à une haute antiquité, ainsi que le prouvent les plus anciennes chroniques. Les vieilles chansons des Francs étaient généralement écrites en langue latine: elles avaient beaucoup d'analogie avec les ballades des Goths; cependant on y remarque une vivacité qui leur est particulière. Dans les fêtes publiques, les Francs se servaient d'un grand nombre d'instrumens, et les victoires des premiers rois étaient célébrées par des chants.

L'orgue fut introduit en France en 757, lorsque l'empereur Constantin VI en envoya un en présent à Pépin, père de l'empereur Charlemagne. Peu de temps après, le chant grégorien fut importé de Rome: Mabillon pense que l'orgue contribua puissamment au perfectionnement de ce nouveau genre de musique sacrée. Charlemagne, dont le puissant génie ne négligeait rien de ce qui pouvait illustrer la France, s'adressa au pape Adrien pour en obtenir des chanteurs qui fussent capables d'enseigner le chant grégorien; ce pontife lui envoya deux chantres, Théodore et Benoît, qui apportèrent un antiphonaire noté par saint Grégoire lui-même. D'après l'ordre de l'empereur, tous les livres de chant ecclésiastique de l'empire furent corrigés au moyen de cet antiphonaire, et le chant grégorien fut généralement adopté.

A la même époque, les baladins et les musiciens ambulans étaient en grand nombre en France ; ce n'étaient pas seulement les musiciens, mais les historiens du royaume. Ils récitaient dans leurs chansons les principaux événemens de l'histoire du pays, et célébraient les actions héroïques des rois. A cette première époque, cependant, la profession de musicien était peu estimée. Charlemagne défendit l'admission dans les couvens de ceux qui l'exerçaient, et dans le premier capitulaire daté d'Aix-la-Chapelle, il est parlé d'eux avec le plus profond mépris.

Les chansons de guerre des Francs furent long-temps les seules que le peuple répéta ; elles étaient conformes au goût barbare de cette époque. Ces chansons militaires s'appelaient *chansons de geste*, parce qu'elles célébraient les hauts faits des preux. Les romances historiques, qui furent en vogue vers le milieu du dix-huitième siècle, en étaient une imitation. Pour exciter leur courage, les soldats les chantaient en chœur lorsqu'ils marchaient au combat. Sidoine Apollinaire, qui nous a transmis la chanson de Clotaire II, dit qu'elle fut chantée *à pleine voix* (*magna vociferatione*) dans tout le royaume (1). Cette chanson, écrite d'un style

(1) Voici les premiers couplets de cette chanson de geste :

De Clotario est canere Rege Francorum,
Qui ivit pugnare cum gente Saxonum,
Quam graviter provenisset missis Saxonum,
Si non fuisset inclitus Faro de gente Burgundionum.

Quando veniunt in terram Francorum,
Faro ubi erat princeps, missi Saxonum,

bas et prosaïque, ne mériterait aucune attention si elle ne démontrait que les pièces de ce genre, sous la première race des rois de France, étaient en latin et rimées.

Tout le monde connaît de nom la chanson de Roland. Quelques critiques modernes ont mis en doute l'existence de ce personnage si célèbre dans les romans du moyen-âge, et qui a fourni le sujet des poëmes de l'Arioste et de Boiardo; mais il est difficile de croire que le héros chanté par toute la France dans une chanson qui était aussi populaire en Espagne, en Italie et en Allemagne, il est difficile, disons-nous, de croire que ce héros n'est qu'un être imaginaire. Quoi qu'il en soit, il paraît qu'on commença à chanter la chanson

Instinctu Dei transeunt per urbem Meldorum,
Ne interficiantur à Rege Francorum.

Traduction.

« Chantons le roi Clotaire, qui alla combattre la nation saxonne;
« les envoyés saxons auraient été traités sévèrement, si Faron le
« Bourguignon n'eût intercédé pour eux.

« Quand ces ambassadeurs vinrent en France, où Faron était prince,
« Dieu leur inspira de passer par la ville de Meaux pour les sauver de
« la colère du roi de France. »

Un autre monument, qui n'est pas moins curieux que celui qu'on vient de voir, est l'espèce de romance composée par saint Paulin, patriarche d'Aquilée, sur la mort d'Eric, duc de Frioul, qui fut fait prisonnier vers 799. L'abbé Lebeuf est le premier qui ait découvert ce morceau et qui l'ait publié (*Dissertation sur divers sujets relatifs à l'histoire de France*, p. 401). Ce qui le rend intéressant, c'est que le chant, en notation gothique, accompagne les paroles qui sont aussi en latin rimé.

de Roland vers la fin du neuvième siècle. On ignore si elle était écrite dans le mauvais latin de cette époque ou dans la langue vulgaire dont les premières traces se font apercevoir sous Charlemagne, et dont l'existence est rendue sensible par les sermens de Charles-le-Chauve et de Louis-le-Germanique, monumens historiques qui ont été recueillis et qui sont parvenus jusqu'à nous. Il y a néanmoins quelque vraisemblance que cette chanson célèbre était écrite dans la langue du peuple. Sa perte doit sembler d'autant plus extraordinaire qu'elle était encore en usage en Normandie dans le onzième siècle, lorsque l'Angleterre fut envahie par Guillaume à la tête de ses Normands; car Robert Wace, auteur du roman du *Rou*, dit que le ménestrel Taillefer entonna les chansons de Charlemagne, de Roland et d'Olivier au moment où devait commencer la bataille d'Hastings (le 14 octobre 1066) (1).

Les *chansons badines* sont moins anciennes que les *chansons de geste;* cependant on ne peut déterminer

(1) Taillefer ki molt bien cantoit,
Sus un ceval ki tost aloit
Devant ax (eux) s'en aloit cantant
De Carlemaine et de Rolant,
Et d'Olivier et de Vassaus,
Ki moururent à Rainschevaus.

Le comte de Tressan a cru retrouver un couplet de la chanson de Roland dans les Pyrénées parmi les Basques, et il en a donné une traduction française (V. les Essais de Laborde sur la musique, t. II, p. 143); mais rien ne prouve que ce couplet ait appartenu en effet à cette chanson fameuse. A l'égard de la chanson de Roland, préten-

avec précision le temps où elles commencèrent à être en usage. Il y a lieu de croire que le peuple français ne chanta point en langue vulgaire avant le dixième siècle. Mabillon a conservé les noms de quelques poètes et musiciens qui, postérieurement à l'année 1000, ont composé des chansons érotiques en langue romane. Rien n'était plus commun que ce genre de pièces au siècle suivant. Les prêtres mêmes en écrivaient. Saint Bernard en avait fait dans sa jeunesse, car Béranger, dans son apologie d'Abeilard contre ce moine, lui reproche d'avoir composé des chansons bouffonnes. Abeilard lui-même en avait écrit pour Héloïse; elles eurent un succès prodigieux, et longtemps après on les chantait encore en divers pays.

Parmi les musiciens qui fleurirent en France depuis le temps de Charlemagne jusqu'à celui de Gui d'Arezzo, on remarque Rabanus et Haymar de Halberstadt, contemporains des chanteurs envoyés par le pape Adrien; Heris, disciple de Rabanus, Remi d'Auxerre, l'un des membres les plus savans de l'église latine à la fin du neuvième siècle; Hucbald, moine de Saint-Amand, contemporain de Remi, et Odon, abbé de Cluni en Bourgogne, qui vécut un peu plus tard (1). Mabillon place

dument traduite ou imitée en français par le marquis de Paulmi, et qu'on trouve dans le même recueil, c'est un morceau qui n'a aucun caractère d'authenticité.

Quelques auteurs ont cru que le fameux chant de l'*Homme armé*, qui a servi de thème à beaucoup de compositeurs des quinzième et seizième siècles, était celui de la chanson de Roland; il est vraisemblable que c'est une erreur.

(1) Dans sa nomenclature des auteurs français qui ont écrit sur la

ce dernier au nombre des hommes qui exercèrent le plus d'influence sur la littérature et les beaux-arts pendant la première partie du dixième siècle. Remi et Hucbald ont écrit des traités sur la musique qui se trouvent à la Bibliothèque Royale à Paris. On remarque

musique, M. Stafford a oublié Aurélien, moine de Réomé qui, dans le neuvième siècle, a composé un Traité qui a pour titre *Musicæ disciplinæ*. Cet ouvrage a été publié par l'abbé Gerbert dans le premier volume de ses Écrivains ecclésiastiques, d'après un manuscrit de la bibliothèque Laurentienne de Florence. Cet ouvrage n'est relatif qu'au chant ecclésiastique, le seul qui fût connu à cette époque.

Remi d'Auxerre, qui était egalement moine, et qui appartient à la même époque, a écrit un Commentaire sur le Traité de musique de Martianus Capella, qui est sans intérêt à l'égard de la musique de son temps. L'abbé Gerbert l'a inséré aussi dans sa collection des Ecrivains ecclésiastiques sur la musique.

Hucbald, né dans les Pays-Bas en 840, entra fort jeune à l'abbaye de Saint-Amand, dans le diocèse de Tournay. Il mourut le 21 octobre 930, âgé de quatre-vingt-dix ans. Comme musicien, il était beaucoup plus instruit que les deux auteurs qui viennent d'être nommés. La doctrine de cet homme habile est développée dans deux ouvrages qui se trouvent dans la collection de l'abbé Gerbert. Le deuxième de ces ouvrages, qui a pour titre *Musica Enchiriadis*, est le plus important. Les premiers chapitres contiennent l'analyse d'un système de notation proposé par lui, dans lequel huit signes, diversement tournés ou inclinés, donnent les moyens de représenter une étendue de deux octaves et demie, étendue suffisante pour la musique de ce temps. Les principes d'harmonie qu'on y trouve au treizième chapitre font voir que cette harmonie, connue à cette époque sous le nom de *diaphonie*, procédait par des suites de quartes, de quintes et d'octaves.

Odon, abbé de Cluny, fut aussi un savant musicien pour son temps. L'ouvrage qui nous reste de lui est un Dialogue sur la musique, où les principes de cet art, tels qu'on les connaissait vers 950, sont exposés avec beaucoup de clarté. F.

dans l'ouvrage d'Hucbald quelques exemples d'harmonie qui prouvent que le chant en consonnance a été inventé avant le temps de Gui. L'église romaine fait encore usage d'une partie des hymnes et des antiennes composées par Odon.

Philippe de Vitry, évêque de Meaux, mort en 1361, passe pour être le même que l'auteur latin *Vitriacus*, qui fut, vers le milieu du quatorzième siècle, l'un des commentateurs de Francon. Cet écrivain est moins connu que Jean de Muris, docteur de l'université de Paris, que l'Angleterre a disputé à la France, mais sans fondement. Le volumineux traité de musique de cet auteur a pour titre *Speculum musicæ*. Il en existe un superbe manuscrit dans la bibliothèque du roi, à Paris. L'abbé Gerbert n'a point connu ce manuscrit, et les ouvrages de Jean de Muris, ou de Murs, qu'il a publiés dans sa Collection des écrivains ecclésiastiques sur la musique, ont été tirés de copies incomplètes et incorrectes. Jean de Muris a passé pendant long-temps pour l'inventeur de la musique mesurée; on ne connaissait point alors le traité de Francon sur cette matière, traité dont la date est antérieure de deux siècles à celle où Jean de Muris écrivait. Dans le *Speculum musicæ* de celui-ci on trouve à la vérité un système plus complet de valeurs de temps musical, et les règles assez clairement établies de la notation noire proportionnelle dont se servaient encore les compositeurs du quatorzième siècle. Parmi les écrivains français du moyen-âge sur la musique, Jean de Muris tient la première place.

Dans le douzième siècle, la langue romane était for-

mée, et les poètes, qui étaient presque tous musiciens, s'en servaient uniquement pour les chansons et les poésies rimées auxquelles ils ajoutaient de la musique. Cette langue, qu'on appelait en général la *langue d'Oil*, était différente d'une autre langue qu'on parlait dans le midi de la France et qui s'appelait la *langue d'Oc*. Les *troubadours* provençaux et toulousains se servaient de celle-ci qui existe encore intacte dans le Midi, et les *trouvères* et *ménestrels* proprement dits faisaient usage de l'autre. Le genre de poésie chantée des troubadours provençaux qui avait alors le plus de réputation était appelé *lay*. Le *lay* était une sorte de fabliau mis en musique et composé de stances régulières qui contenaient ordinairement le récit de quelque aventure amoureuse et quelquefois tragique. Les chansons des trouvères et des ménestrels prenaient le nom de *romances*, parce qu'elles étaient écrites dans la langue romane. Il paraît au reste que ce genre de chansons, ou si l'on veut de poèmes chantés, avait été emprunté aux Espagnols qui en faisaient usage long-temps avant les Français.

Les lays et les romances se chantaient avec accompagnement de harpe, de *vielle* ou *viole* et de *guiterne* ou guitare, instrument venu d'Espagne. Les ménestrels qui exécutaient ces chants étaient presque toujours les auteurs des paroles, en sorte que la qualité de poète était presque inséparable de celle de musicien. La réunion de ces talens, qui formait le patrimoine des troubadours, des trouvères et des ménestrels, s'appelait le *gai-savoir* (en provençal *gaysaber*). Ceux qui en étaient possesseurs finirent par former des associa-

tions telles que la *menestrandie*, les *cours d'amour*, etc. La première cour d'amour se tint à Aix ; la seconde à Avignon. Celle-ci fut présidée par *Fanette de Cantelme*, tante de la fameuse Laure, tant chantée par Pétrarque : elle devint célèbre, et ce qu'il y a de singulier, c'est que les papes la prirent sous leur protection.

En 1323, les sept premiers troubadours toulousains formèrent la compagnie *supergaye*, qui donna naissance aux *jeux floraux*. Cette compagnie qui, chaque dimanche, tenait ses séances dans un jardin, décerna des prix qui se distribuaient le 1er mai. Le premier qui fut accordé consistait en une violette d'or qu'un troubadour, nommé *Arnauld Vidal*, obtint en 1324 pour une espèce de romance à la Vierge. Cette institution subsiste encore, mais elle n'est plus que poétique.

Les troubadours, les trouvères, les ménestrels se multiplièrent excessivement dans ce siècle et dans les suivans, et tous composèrent un nombre infini de romances. Thibaut, comte de Champagne et roi de Navarre, Charles d'Anjou, Perrin d'Angecourt, Gautier de Coincy, Chrétien de Troyes, Auboin de Sezanne, le châtelain de Coucy et Gaces Brulez se distinguèrent parmi ces poètes musiciens. Ils ne variaient guère les formes de leurs romances amoureuses ; la plupart ne sont remplies que de lieux communs d'une fade galanterie, de tristes supplications à des maîtresses pour les attendrir, de plaintes éternelles contre les médisans : le début est si fréquemment le même qu'on serait tenté de le prendre pour une formule inévitable. En voici des exemples : *la verdure renaît; le printemps revient; le*

rossignol chante, je veux chanter aussi. Les airs étaient simples et faciles : ils n'étaient point mesurés, et l'on n'y trouvait d'autres différences de durée que celles des longues et des brèves pour la prosodie, comme dans le plain-chant. Il est nécessaire de dire cependant que M. Perne a pensé que la notation de ces airs a été mal connue, et que loin d'être simple la musique en est fort chargée d'ornemens. Quoi qu'il en soit, ce ne fut que vers la fin du quatorzième siècle que ces airs commencèrent à prendre le caractère national et prononcé qui s'est ensuite conservé presque sans altération, et qui mit à la mode dans toute l'Europe ces chansons et ces romances. Au temps de François Ier, c'est-à-dire vers 1520, les Italiens eux-mêmes les chantaient avec délices, et en composaient sous le titre de *Canzonette alla francese.* A cette dernière époque, les compositeurs qui se distinguèrent le plus dans la musique de ces airs furent Faignent, Noé, Lupi, Le Heurteur, Vermont et Consilium.

Presque toutes les chansons françaises des douzième et treizième siècles sont écrites pour une seule voix. Peu de trouvères étaient assez instruits en musique pour en faire à trois ou quatre voix. L'un d'eux pourtant, nommé Adam de Le Hale, et surnommé le *Bossu d'Arras,* à cause de sa difformité et du lieu de sa naissance, se distingua vers 1280 comme auteur de chansons et de motets à trois parties. Ces compositions se trouvent dans un manuscrit qui est à la Bibliothèque du Roi à Paris. On y voit qu'un Adam de Le Hale avait des connaissances assez profondes dans l'art d'écrire à plusieurs parties; mais on ignore s'il les avait acquises

en France ou pendant le séjour qu'il fit à Naples, à la cour du duc d'Anjou. Sans doute les chansons à trois parties ainsi que les motets de ce musicien renferment bien des fautes contre l'harmonie; mais enfin ce sont les plus anciennes compositions régulières à plusieurs parties qu'on connaisse aujourd'hui.

Les motets de ce trouvère nous offrent aussi plusieurs particularités remarquables. Ils se composent du plain-chant d'une antienne ou d'une hymne, mis à la basse avec les paroles latines, et sur lequel une ou deux autres voix font une espèce de contrepoint fleuri; et, ce qui peint bien le goût de ces temps barbares, ces voix supérieures ont des paroles françaises de chansons d'amour. Ces motets se chantaient dans les processions.

Cette singularité n'est pas la seule qu'on rencontre dans la musique d'église de cette époque. Bien qu'on eût adopté le chant romain dans les églises principales du royaume, beaucoup de villes avaient un chant particulier, et ce chant était souvent rempli de bouffonneries. Par exemple, à Sens et en d'autres endroits encore, au milieu de la messe latine, on chantait l'épître en français. Cela s'appelait *épître farcie*. Elle était paraphrasée plutôt que traduite et remplie de traits ridicules. Les chansons en langue vulgaire étaient à peu près tout ce que savaient alors les femmes françaises; or, il arrivait que dans les longues processions, tandis que le clergé reprenait haleine, les jeunes filles, ne sachant point le chant des prières, étaient dans l'usage de chanter leurs chansons badines dont les paroles étaient un peu lestes.

On a vu tout à l'heure que les ménestrels et les trou-

vères formèrent des associations sous les noms de *ménestrandie*, *cours d'amour*, etc. Les ménestrels ou ménétriers fondèrent, vers 1330, la confrérie de *Saint-Julien des ménétriers*; l'année suivante, elle fonda l'hôpital qui a porté ce nom et choisit un chef qui prit celui de *roi des ménétriers*. Les actes de cette confrérie furent enregistrés au Châtelet, le 23 novembre 1331. On appelait alors *ménestrandie* une société nombreuse qui se composait de chanteurs, de joueurs d'instrumens, et même de baladins et de faiseurs de tours. Les musiciens, humiliés de cette espèce d'association, se séparèrent de ces derniers et firent, en 1397, de nouveaux réglemens qui furent confirmés par une ordonnance de Charles VI, en date du 24 avril 1407. On voit par cette ordonnance que les ménestrels changèrent leur titre en celui de *Joueurs d'instrumens*, *tant hauts que bas*. La charge de roi des violons fut confirmée par plusieurs ordonnances et statuts signés par les rois de France; mais elle fut l'origine de plusieurs procès qui eurent de l'éclat à cause des prétentions de ceux qui en étaient revêtus. Quelque étendue que fût la juridiction du roi des ménétriers, elle parut trop restreinte à Dumanoir le jeune, un de ceux qui exercèrent cette singulière royauté. Se fondant sur la dénomination vague de sa confrérie (*Ménétriers et joueurs d'instrumens tant haut que bas*), il voulut obliger les organistes, les maîtres de clavecin et même les compositeurs à prendre la maîtrise et à lui payer un droit. Une ordonnance de police du 16 juin 1693 confirma ses prétentions et assimila aux ménétriers les musiciens les plus habiles du temps de Louis XIV. Ceux-ci appelè-

rent de cette décision, et un arrêt définitif du parlement, daté du 7 mai 1695, leur donna gain de cause. Des procès semblables se reproduisirent à différentes époques, et les contestations entre les musiciens et le roi des violons ne cessèrent qu'après que Guignon, le dernier qui exerça cette charge, y eut renoncé en 1773. La confrérie de Saint-Julien des ménétriers ne cessa d'exister qu'en 1789; depuis lors il n'y a plus de ménétriers en France; ce n'est qu'au figuré qu'on donne encore quelquefois ce nom à de mauvais musiciens.

Vers la fin du quatorzième siècle la musique à plusieurs parties avait fait peu de progrès en France. Il existe un monument de l'art, tel qu'il était alors, dans un manuscrit des poésies de Guillaume de Machault, qui, suivant l'usage de ce temps, était à la fois poète et musicien. Ce manuscrit contient des *lays*, *virelais*, *ballades* et *rondeaux* sur divers sujets, les uns pour une voix seule, les autres à trois et quatre parties. Ces morceaux sont suivis de motets à voix seule, et d'une messe à quatre parties sur le plain-chant qui paraît avoir été chantée en 1364 au sacre de Charles V. La plupart de ces morceaux sont remplis de fautes grossières d'harmonie qui prouvent que depuis Adam de Le Hale l'art d'écrire la musique à plusieurs voix ne s'était pas perfectionné, et même que les qualités par lesquelles brillent les compositions de ce musicien poète n'avaient pas été appréciées par les Français.

Vers le milieu du quinzième siècle on remarque des progrès très sensibles parmi les musiciens français. L'un d'eux, nommé Giles ou Egide Binchois, fut le contemporain du compositeur belge Guillaume Dufay,

et paraît avoir partagé avec lui et l'Anglais Dunstaple la gloire de certaines améliorations assez importantes dans l'harmonie et dans le système de la notation. Ce musicien vivait vers 1440. Il ne reste rien de ses ouvrages, ou du moins, s'il en existe quelques fragmens dans des manuscrits, ils sont encore inconnus.

Après Binchois on trouve Antoine Busnois, maître de chapelle de Charles-le-Téméraire, duc de Bourgogne, qui brillait vers 1470, et qui était contemporain de quelques autres musiciens français cités avec éloge par Tinctoris, sous le nom de Barbingant, Domart et Regis. On trouve dans quelques manuscrits des motets et des chansons de Busnois à quatre parties qui prouvent que la réputation dont il jouissait n'était pas usurpée et qu'il était, pour son temps, un savant musicien.

Jean Mouton et Antoine Brumel occupèrent ensuite le premier rang parmi les musiciens français. Ils étaient contemporains du fameux Josquin-des-Prés, qui faisait la gloire des Pays-Bas, et tous deux brillaient dans les dernières années du quinzième siècle et au commencement du seizième. Jean Mouton était maître de chapelle de Louis XII. Antoine Brumel avait eu pour maître Jean Ockeghem, célèbre musicien belge et maître de chapelle de Louis XI. Glaréan a dit de lui qu'il avait plus de savoir que de génie; mais il est assez difficile de comprendre ce qu'on entendait par le mot de génie à une époque où la composition n'était guère que l'art d'arranger des sons avec habileté d'après de certaines règles de convention assez bizarres, et dans un temps où l'on n'avait pas les premières notions du goût. L'invention, sous le rapport de la mélodie et de l'expres-

sion, était alors chose inconnue des musiciens les plus célèbres de toute l'Europe. La musique d'église, par exemple, consistait dans le chant d'une chanson vulgaire que le contrapuntiste prenait pour thème, et dans un contrepoint plus ou moins bien arrangé dont on l'accompagnait. Ainsi, pendant que trois ou quatre voix chantaient *Kyrie eleison* ou *Gloria in excelsis*, une autre chantait *A l'ombre d'un buissonnet*, ou *Baisez-moi, ma mie*, qui étaient des chansons populaires de ce temps. Il faut bien avouer que le génie n'avait que faire dans la musique composée d'après ce système.

Sous le règne de François Ier l'art prit un essor nouveau. Ce prince, vers 1530, avait deux maîtres de chapelle; le premier s'appelait Claude de Sermisy ou de Servisy, et le deuxième Aurant. Il ne reste rien de leurs ouvrages, mais on peut s'en consoler avec les compositions de Clément Jannequin, le plus habile, le plus célèbre des musiciens de cette époque, et l'un des premiers de qui l'on peut dire qu'ils ont eu réellement du génie. Ce compositeur publia en 1544 un recueil de ses ouvrages sous le titre justement appliqué d'*Inventions musicales à quatre ou cinq parties*. C'est dans ce recueil que se trouve la pièce si originale qui a pour titre *la Bataille* ou *Défaite des Suisses à la journée de Marignan*. Tous les termes militaires dont on se servait alors dans un combat y sont employés, et l'on y trouve une imitation fort plaisante et fort pittoresque du canon, des trompettes, des tambours et du cliquetis des armes.

Quelques recueils imprimés en 1529 et dans les années suivantes par Pierre Attaignant, imprimeur de

Paris, font connaître les noms et les œuvres de plusieurs compositeurs français, contemporains de Clément Jannequin, et qui eurent dans ce temps la réputation de musiciens habiles. Ces compositeurs furent Hesdin, Rousée, maître Gosse, Certon, Hottinet, A. Mornable, G. Le Roy, Vermont, Manchicourt, L'Héritier, Guillaume Le Heurteur et Philibert Jambe-de-Fer. Si l'on cherche des différences de génie dans les ouvrages de ces anciens compositeurs français, on n'en trouve pas de remarquables. A cette époque l'invention était un don fort rare : elle ne se rencontre que dans quelques morceaux de Clément Jannequin, et un peu plus tard dans les ouvrages de Claude Le Jeune de Valenciennes, et dans certaines chansons françaises de Claude Goudimel. A l'égard des autres musiciens qui viennent d'être nommés, tout ce qu'on peut dire, c'est qu'ils arrangeaient leur harmonie avec habileté.

Goudimel, né à Besançon vers 1520, fut un de ces hommes nés pour se placer à la tête des artistes de leur temps. Élevé dans la religion catholique, il fut d'abord maître de chapelle dans sa ville natale, s'y livra à la composition de la musique d'église, puis alla à Rome, où il eut la gloire de devenir le maître de Palestrina. De retour en France, il embrassa la religion réformée qui faisait alors beaucoup de prosélytes dans ce pays, et employa ses talens à composer le chant des psaumes traduits par Marot et Théodore de Bèze. Plus tard il arrangea ces mêmes psaumes à quatre voix et en donna une édition fort belle. Cet ouvrage augmenta sa renommée, déjà devenue populaire par les chansons françaises à quatre et cinq voix dont il avait publié un grand

nombre. Cet artiste périt malheureusement à l'époque de la Saint-Barthélemy, en 1572. Il était alors à Lyon; Mandelot, gouverneur de cette ville, le fit jeter dans le Rhône.

Claude Le Jeune, connu particulièrement sous le nom de *Claudin,* naquit à Valenciennes vers 1535. Après avoir fait ses études musicales dans l'école des musiciens célèbres des Pays-Bas, il vint à Paris, et ne tarda pas à s'y faire remarquer par la facilité qui régnait dans ses compositions. Quelques auteurs ont écrit qu'il devint maître de chapelle de Henri IV; mais cela est au moins douteux. Il est plus certain que ses ouvrages jouirent de beaucoup de faveur à la cour. Vers la fin de sa vie, Claudin se retira en Hollande où il s'occupa de mettre en musique les psaumes et les cantiques pour les temples protestans.

L'année 1581 est une époque remarquable dans l'histoire de la musique française par le premier essai d'une espèce de drame musical : cet ouvrage fut fait et représenté au Louvre, à l'occasion du mariage du duc de Joyeuse avec mademoiselle de Vaudemont. Balthazarini, célèbre violoniste piémontais de son temps, avait été envoyé par le maréchal de Brissac à Catherine de Médicis, qui le nomma intendant de sa musique. Ce fut lui qu'on chargea du soin d'organiser une fête musicale et dramatique pour les noces du favori du roi, et il traça le plan d'une pièce à machines à laquelle il donna le nom de *Ballet comique de la royne*. Il s'associa deux musiciens de la chambre de Henri III, nommés Beaulieu et Salmon, qui composèrent une partie des airs de danses et des chants à plusieurs voix, et l'ouvrage fut

exécuté par une partie des seigneurs et des dames de la cour. Il produisit une vive impression : rien de semblable n'avait été entendu en France jusque-là. Ce fut le premier germe de l'Opéra, qui n'eut d'existence réelle à Paris que près d'un siècle plus tard.

Le règne de Henri IV fut peu favorable aux progrès de la musique. Ce prince, bien qu'il ne fût pas ennemi des arts, était trop occupé des affaires de l'Etat pour avoir du temps à donner au plaisir des spectacles; s'il croyait que le royaume de France *valait bien une messe*, il voulait au moins que cette messe fût courte, et il attachait peu de prix aux motets que son maître de chapelle pouvait lui faire entendre. Il est certain que c'est de ce moment que la musique française commença à décliner et devint inférieure à celle des autres nations, et particulièrement des Italiens. Louis XIII était bon musicien, et même il composait de la musique à plusieurs parties; néanmoins il fit peu de chose pour cet art qu'il aimait de préférence, parce que, ne prenant par lui-même aucune détermination, il laissait à Richelieu jusqu'au soin de protéger les arts. Ce ministre ombrageux, qui ne s'était fait le Mécène des gens de lettres et des poètes qu'à la condition qu'ils chanteraient ses louanges, n'avait rien à attendre des musiciens; aussi ne fit-il rien pour eux. L'abandon où languirent les artistes sous la longue domination de ce prêtre, joint aux ridicules prétentions du roi des ménétriers et à l'obligation de se faire recevoir maître à danser pour avoir le droit d'exercer la profession de musicien, furent les causes principales de la décadence de l'art qui se continua jusqu'à la majorité de Louis XIV.

Le ministère de Mazarin ne put même ranimer l'art ni les artistes, bien que le prélat italien eût apporté de son pays le goût de la musique, et qu'il eût essayé de la faire revivre à la cour de Marie de Médicis. Les circonstances étaient d'ailleurs peu favorables. Une rénovation sociale et politique s'opérait alors en France et dans toute l'Europe; une vive agitation se manifestait dans les partis qui étaient opposés à la cour; les guerres de la Fronde et les vicissitudes qui en étaient la suite, tout cela n'était point favorable aux progrès d'un art qui vit de luxe et de repos.

Quelques écrivains qui vécurent sous le règne de Louis XIII parlent avec enthousiasme de trois compositeurs dont les deux premiers avaient commencé à se faire remarquer avant la mort de Henri IV; ce sont Eustache du Caurroy, Jacques Mauduit et Arthur-aux-Cousteaux. Du Caurroy, né en 1549, fut appelé le *Prince des musiciens* de son temps, qualification qui, comme on l'a vu précédemment, a été souvent accordée sans discernement. Il fut successivement maître de chapelle de Henri IV et de Louis XIII. Au nombre de ses ouvrages, on a cité souvent une *messe de requiem* comme un fort bel ouvrage; mais si on l'examine avec attention, on ne tarde point à s'apercevoir que c'est de la musique fort plate. Mersenne a fait aussi un éloge pompeux de Jacques Mauduit, qu'il appelle le *père de la musique;* mais à juger de son talent par le *requiem* de sa composition que le même Mersenne a inséré dans son *Harmonie universelle*, on ne peut nier que ce titre ne soit usurpé. Il fallait que l'art fût bien dégénéré pour que de pareilles choses fussent jugées dignes d'être conservées.

Arthur ou Artus-aux-Cousteaux, beaucoup plus jeune que Du Caurroy et Mauduit, fut spécialement connu comme le compositeur de musique d'église et de chansons à plusieurs voix qui fut le plus habile sous le règne de Louis XIII, comme Boesset le fut pour les chansons à voix seule et les airs à boire. Aujourd'hui la musique de ces compositeurs paraît bien faible, et l'on a peine à comprendre par quel charme ils avaient fait oublier des musiciens bien plus habiles qu'eux.

Les instrumens qui furent de mode au commencement du dix-septième siècle étaient le luth, la viole, le violon et le clavecin. Jacques Mauduit, dont il a été parlé précédemment, était fort instruit sur le luth, ou du moins passait pour l'être. On remarquait aussi à la cour de Henri IV deux écossais nommés Jacques et Charles Hedington, qui passaient pour être des luthistes d'un grand mérite. Ils avaient pour rival Julien Perrichon qui, dit-on, excellait surtout dans l'accompagnement. Les deux Gauthier vinrent ensuite et excitèrent l'admiration de Louis XIII et de ses courtisans; enfin on cite aussi comme des luthistes distingués de la même époque Hemon et Blancrocher. Parmi les violistes, ceux qui se sont fait la plus brillante réputation au commencement du dix-septième siècle sont Hottemann et Laridelle. Tous deux ont laissé des pièces pour leur instrument qui étaient déjà tombées dans un profond oubli avant que leurs successeurs Desmarets, Sainte-Colombe et Du Buisson se fussent fait connaître.

Dès le temps de Henri IV il existait à la cour de France un orchestre d'instrumens à cordes qu'on appelait *la bande des vingt-quatre violons du roi.* Cette

bande avait des priviléges comme toute corporation en avait à cette époque ; celui dont elle abusait le plus était d'écorcher les oreilles de ceux qui l'écoutaient, car il y avait bien peu de ces musiciens qui fussent dignes du nom qu'ils portaient, et l'ignorance du plus grand nombre était telle qu'ils ne savaient pas lire la musique et qu'ils étaient obligés d'apprendre par cœur les morceaux qu'ils jouaient pour le divertissement du roi et de la famille royale. Un des ancêtres du célèbre compositeur et joueur d'échecs Philidor, musicien au service de Louis XIV, fut chargé par ce prince de recueillir les morceaux de musique que la bande des vingt-quatre violons avait exécutés sous les règnes précédens dans les occasions solennelles ; cette collection curieuse est parvenue jusqu'à nous, et l'on peut y voir, par la simplicité de la musique, que les exécutans devaient avoir peu d'habileté, si l'on compare cette musique avec ce qui existait à la même époque en Italie et en Allemagne. Il paraît cependant que Beauchamp, violoniste de la chambre de Louis XIII, fut un artiste de quelque mérite.

Trois frères, nommés Louis, François et Charles Couperin, furent de très habiles organistes pour leur temps, sous le règne de Louis XIII, et furent la souche d'une famille de musiciens qui s'est illustrée pendant deux cents ans. Ils étaient nés à Chaume, dans la Brie, et vinrent de bonne heure à Paris, où ils ne tardèrent point à se faire remarquer par leur talent, supérieur à tout ce qu'on connaissait alors. Louis fut celui qui se distingua le plus par son génie. Il mourut en 1665, laissant trois suites de pièces pour le clavecin où l'on trouve des

choses qui seraient encore considérées comme bien écrites. On citait aussi à la même époque, ou du moins peu de temps après, Monard et Richard comme des organistes d'un certain mérite.

Il paraît que le clavecin fut cultivé avec plus de succès en France, au commencement du dix-septième siècle, qu'aucun autre instrument. Thomas Champion et son fils Jacques Champion faisaient alors les délices de la cour et de la ville; mais ils furent surpassés et laissés fort en arrière par leur fils et petit-fils Champion de Chambonnières, dont il a été gravé quelques recueils de pièces qui prouvent en faveur de son talent. Au reste, Chambonnières appartient plutôt à la minorité de Louis XIV qu'au règne de son père.

En 1645, le cardinal Mazarin fit connaître pour la première fois aux Français l'opéra italien qui existait depuis plus de cinquante ans, mais qui n'avait pas encore été imité en France, bien que le premier essai des spectacles en musique, par Baltazarini, eut dû mettre sur la voie de ces spectacles. Une troupe de chanteurs italiens que le cardinal avait fait venir à grands frais joua au palais Bourbon deux opéras, le premier dans le genre bouffe, intitulé *la Festa Teatrale della finta pazza;* la seconde était *l'Orfeo e Euridice* de Monteverde. Les Parisiens ne goûtèrent point ce spectacle, et le cardinal qui l'aimait beaucoup fut obligé d'y renoncer et de renvoyer ses chanteurs en Italie. La nation française n'était pas assez avancée dans la connaissance de la musique pour prendre du plaisir à en entendre d'un genre sérieux pendant près de cinq heures; car il paraît que la représentation de ces pièces ne durait pas

moins. Ce ne fut que quinze ans plus tard, c'est-à-dire en 1660, aux fêtes du mariage de Louis XIV, que Mazarin fit venir de nouveau des chanteurs italiens qui représentèrent au Louvre une tragédie lyrique en cinq actes intitulée *Ercole amante*. Il paraît que cette fois le cardinal fut plus heureux et que la cour prit plaisir à entendre cette musique. Toutefois l'opéra italien ne pouvait s'établir dès lors en France : un trop petit nombre de personnes connaissaient la langue dans laquelle ils étaient écrits. D'ailleurs, un heureux essai venait d'être fait de l'opéra français, et le moment était venu où ce genre de plaisir devait obtenir les honneurs de la vogue. On verra dans le chapitre suivant comment l'opéra devint en peu de temps à la mode non-seulement à la cour, mais parmi toutes les classes de la société.

CHAPITRE XXII.

De la musique française depuis le règne de Louis XIV jusqu'à la révolution de 1789.

La persévérance de Mazarin à faire goûter aux Français la musique de son pays ne produisit pas l'effet qu'il en attendait; mais elle eut pour résultat de leur donner une musique nationale. Cambert, organiste de l'église Saint-Honoré, et musicien de la mère de Louis XIV, après avoir entendu les opéras italiens, conçut le projet de les imiter en français, et s'étant associé avec Perrin, maître de cérémonie de Gaston, duc d'Orléans, il écrivit une pastorale qui fut représentée à Issy, en 1659, et qui fut applaudie. Cet heureux essai valut aux auteurs de cette pastorale un privilége pour l'établissement du premier opéra français. Ils formèrent une société avec le marquis de Sourdeac qui avait du génie pour les machines, et ouvrirent leur spectacle dans la salle du jeu de paume de la rue Mazarine, en 1671, par l'opéra de *Pomone*. L'année suivante, ils donnèrent *Les Peines et les Plaisirs de l'amour*, pastorale, et le public parut prendre goût à ces ouvrages; mais les auteurs des paroles et de la musique n'étaient pas destinés à jouir long-temps de leur privilége ; Lulli, qui jouissait de la faveur de Louis XIV, eut le crédit de le leur enlever.

Jean-Baptiste de Lulli, né près de Florence en 1633, avait reçu les premières leçons de musique et de gui-

tare d'un cordelier ami de sa famille. Il apprit ensuite à jouer du violon et y montra d'heureuses dispositions. Le chevalier de Guise, voyageant en Italie, fut charmé des talens du jeune Lulli et l'amena à Paris lorsqu'il n'était encore âgé que de treize ans. Mademoiselle, nommée *la Grande Mademoiselle*, ayant entendu parler au chevalier de son protégé, le lui demanda, et eut la singulière fantaisie de le placer dans ses cuisines au rang des marmitons. Doué du caractère le plus gai, Lulli amusait ses camarades et charmait quelquefois leurs ennuis par les sons de son violon. La princesse l'entendit un jour avec beaucoup de plaisir et lui donna des maîtres de clavecin et de composition nommés Métru et Roberday, tous deux organistes à Paris. Louis XIV voulut entendre un musicien dont tout le monde parlait avec admiration, et il fut si satisfait du jeu de Lulli sur le violon qu'il voulut l'attacher à son service. Il lui donna l'inspection de sa musique et particulièrement celle d'une nouvelle bande de musiciens qu'on nomma *les petits violons* pour les distinguer des *vingt-quatre grands violons*, espèces de ménétriers qui ne savaient pas lire la musique. Formés par Lulli, ces nouveaux musiciens firent depuis lors le service de la chapelle et de la chambre du roi, et les anciens violons ne conservèrent d'autre privilége que celui d'écorcher les oreilles de la cour le jour de la fête de Louis XIV.

Lulli commença par composer quelques airs pour les ballets qu'on exécutait à la cour et les divertissemens des comédies de Molière. Chargé des détails des fêtes de la cour, il écrivait aussi beaucoup de symphonies

qu'on y exécutait. Enfin l'opéra français prit naissance ; Lulli comprit ce qu'on en pouvait faire, et par son habileté il parvint à s'en faire donner le privilége. Pour en tirer tout l'avantage qu'il voulait, il lui fallait un poète qui comprît ses idées et qui voulût s'y soumettre ; il le trouva en Quinault. Le premier ouvrage qui résulta de l'association de ces deux hommes célèbres fut la pastorale intitulée *les Fêtes de l'Amour et de Bacchus*, représentée en 1672. Elle fut suivie de *Cadmus*, d'*Alceste*, de *Thésée*, d'*Atys*, d'*Isis*, de *Psyché*, de *Bellérophon*, de *Proserpine*, de *Persée*, de *Phaëton*, d'*Amadis*, de *Roland*, et enfin d'*Armide*, représentée en 1686, qui est considérée comme le plus bel ouvrage de Lulli. Ce compositeur écrivit en outre plusieurs pastorales et vingt-cinq ballets. Cette fécondité paraîtra prodigieuse si l'on considère que Lulli était à la fois compositeur, chef d'orchestre, maître de chant, de déclamation et corégraphe de son théâtre. A l'époque où il prit la direction de l'Opéra, il n'existait en France ni chanteurs, ni danseurs, ni choristes, ni musiciens d'orchestre, et il forma tout cela par sa rare intelligence et son activité.

Si l'on considère Lulli comme compositeur, on ne peut nier qu'il eut un mérite fort remarquable dans la déclamation chantée, c'est-à-dire dans le récitatif. A l'égard de la mélodie de ses airs et de son instrumentation, il ne doit pas être placé parmi les inventeurs, car il a imité le style de Carissimi et de Cavalli. Mais telle était l'ignorance où l'on était en France sur ce qui concernait la musique étrangère qu'on y fut persuadé qu'aucun musicien ne pouvait lutter de génie avec

Lulli, et ce préjugé, pardonnable en 1675, se perpétua pendant plus de cinquante ans. Il n'y eut point d'espoir de succès pour les compositeurs qui vinrent après lui, à moins qu'ils ne se fissent ses imitateurs; aussi n'y eut-il réellement en France qu'un genre de musique dramatique depuis Lulli jusqu'à Rameau, c'est-à-dire depuis 1672 jusqu'en 1733. Beaucoup de compositeurs remplissent l'intervalle entre ces deux hommes habiles; les plus remarquables sont Colasse (1687-1706), Charpentier, Desmarets, Campra, Coste et Destouches (1692-1710), Bertin (1706), Mouret (1714), Montéclair (1716), Rebel et Francœur (1725-1760), de Blamont (1731), et de plusieurs autres dont les noms, bien qu'assez obscurs, sont encore plus connus que leurs ouvrages. Tous, à l'exception de Campra, qui avait de l'originalité dans les idées, ont été des imitateurs de Lulli, mort à Paris le 22 mars 1687, des suites d'une blessure qu'il s'était faite au pied.

Le préjugé des Français en faveur de Lulli se reproduisit à l'égard de Lalande, le plus habile compositeur de musique d'église sous le règne de Louis XIV. Avant Lalande, Dumont, Robert et quelques autres passaient pour être les meilleurs musiciens en ce genre; mais ils étaient déjà d'un certain âge à l'époque du mariage du roi. Lalande, artiste de quelque mérite, à qui il ne manqua que d'avoir étudié les compositions des grands maîtres italiens, ne sortit point de son genre et écrivit une multitude de motets qui ont été recueillis et publiés en plusieurs volumes in-folio. Son style servit pendant long-temps de modèle aux compositeurs français de

musique d'église : ce style est un peu lourd, quoi qu'en aient dit certains enthousiastes. Le nombre des compositeurs de musique d'église qui vécurent de son temps est considérable. Parmi eux on distingue particulièrement Nivers, qui possédait des connaissances étendues dans le plain-chant, et Bernier, maître de la Sainte-Chapelle, qui, dans un voyage en Italie, avait pris des notions du beau style de l'école romaine. Bernier était né à Mantes en 1664; il mourut à Paris en 1734.

Sous le règne de Louis XIV la musique instrumentale fit quelques progrès, et plusieurs artistes de mérite préparèrent une voie de perfectionnement à leurs successeurs. Parmi les organistes, après les trois Bournonville et les artistes qui ont été cités dans le chapitre précédent, on vit s'élever Dumont, déjà nommé comme compositeur de musique d'église; Monard, dont il reste quelques pièces bien écrites; Richard, artiste d'un mérite remarquable; Le Bègue, Michel, mort avant 1680; Tommelin, dont le talent consistait à tirer de beaux effets du mélange des jeux; l'abbé de La Barre, et François Couperin, surnommé *le Grand*, parce qu'il fut l'artiste le plus habile de sa famille. Il était né à Paris en 1668, et mourut en 1733. Après lui, l'organiste le plus remarquable de France fut Marchand, homme capricieux, compositeur médiocre, mais exécutant fort habile. Il eut la gloire de lutter avec Jean-Sébastien Bach, le plus grand organiste de l'Allemagne et du monde. Toutefois il était fort inférieur à ce grand homme. Les clavecinistes les plus célèbres de cette époque furent François Couperin, Hardelle, d'Anglebert et Buret.

Les instrumens à archet furent aussi cultivés avec succès. Marais et Forqueray se distinguèrent sur la viole, pour laquelle ils ont publié plusieurs suites de pièces. Senaillé, né en 1688, fut le premier violoniste de France qui mérita d'être mis en parallèle avec les violonistes italiens : il écrivit de bonnes sonates pour son instrument. Leclair fut son contemporain et mérita comme lui les applaudissemens des gens de goût. Ces deux artistes doivent être considérés comme les fondateurs de l'école française du violon.

A l'égard du chant, c'était un art inconnu en France, et il le fut encore long-temps. Lambert, célébré dans les vers de Boileau, et dont Lulli avait épousé la fille, passait pour le meilleur maître de Paris ; ce n'était pas beaucoup dire. Après lui venaient Camus, Dambray et Bacilli. Aucun d'eux ne connaissait les principes de la pose de la voix et de la vocalisation.

Sous la régence, la musique dramatique et religieuse resta stationnaire. Le régent, bon musicien, élève de Bernier et compositeur, puisqu'il écrivit la musique de l'opéra de *Panthée*, ne vit point l'art faire de progrès. Les imitateurs de Lulli pullulaient ; mais aucun homme de génie ne se présentait. Il était réservé au règne de Louis XV d'être témoin d'une sorte de révolution dans la musique de théâtre : ce fut Rameau qui la fit. Jean-Philippe Rameau, né à Dijon le 25 octobre 1683, étudia comme enfant de chœur les principes de la musique dans sa ville natale, puis voyagea en Italie, où il n'alla pas plus loin que Milan. De retour en France, il fut organiste à Clermont en Auvergne et ensuite à Paris. Habile dans l'art de jouer de

l'orgue, il se fit remarquer par les pièces de clavecin qu'il publia et qui étaient d'un genre neuf. Mais ce qui fixa surtout l'attention sur lui fut la publication d'un *Traité d'harmonie* qui parut en 1722, et qui était fondé sur une théorie nouvelle dont il sera parlé tout à l'heure. Bien qu'il fût reconnu comme un savant et habile musicien, et peut-être à cause de cela, Rameau ne pouvait parvenir à trouver un poème d'opéra pour en composer la musique. Il avait cinquante ans lorsqu'il put enfin satisfaire son désir : son opéra d'*Hippolyte* et *Aricie* ne fut représenté qu'en 1733. Vingt-deux opéras composés par Rameau dans l'espace de dix-sept ans prouvèrent une fécondité rare chez un artiste déjà âgé dès son début. Les partisans de Lulli se déchaînèrent contre l'artiste qui venait audacieusement quitter la route tracée par son prédécesseur, et se créer une manière nouvelle. Ils trouvèrent son harmonie dure et baroque, ses mélodies tourmentées, son récitatif trop chantant, et ses airs pas assez. Mais ceux qui jugeaient sans préjugés et qui aimaient les progrès de l'art, de quelque manière qu'ils se fissent, rendirent justice au génie de Rameau, et avouèrent qu'il y avait plus de vigueur, plus d'effet dans sa musique que dans celle de Lulli ; que ses accompagnemens avaient plus d'intérêt, que son harmonie était plus variée, enfin que ses airs de danse avaient plus de variété. Lulli conserva beaucoup de partisans, mais Rameau eut les siens, et les habitués de l'Opéra se partagèrent en deux camps qui se firent la guerre jusqu'à ce qu'un compositeur célèbre vint de l'Allemagne les faire oublier l'un et l'autre.

Non moins célèbre comme théoricien que comme compositeur, Rameau fut l'inventeur d'un système d'harmonie et de génération des accords qui est connu sous le nom de *Système de la basse fondamentale*, et qui eut beaucoup d'influence sur la direction des études musicales en France. Le premier écrivain sur la musique qui eût traité de l'harmonie et de la composition d'une manière systématique parmi les auteurs français était le P. Mersenne, minime de la place Royale à Paris, qui avait fait imprimer un ouvrage fort volumineux en 1636, sous le titre de l'*Harmonie universelle*. Après lui, le jésuite Parran avait donné un Traité de musique théorique et pratique (Paris, 1646), dans lequel il traitait de la composition à quatre parties, et dix ans après un musicien nommé La Voye-Mignot avait publié un Traité de musique où il enseignait aussi les règles de l'harmonie et de la composition. Mais tous ces auteurs avaient tiré les principes exposés dans leurs livres des ouvrages publiés précédemment en Italie, et ne s'étaient point occupés de la forme des accords. Lambert donna en 1680 un *Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'orgue et des autres instrumens*. On y trouve l'indication des accords qui appartiennent aux divers degrés de la gamme; mais ces accords n'y sont présentés que comme des faits isolés, sans liaison systématique. C'est en cet état qu'était la science des accords dans l'école française lorsque Rameau présenta une théorie complète de la génération de ces accords, d'après un système dont il était l'inventeur, dans son *Traité de l'Harmonie*, qui parut en 1722.

Avant que cet ouvrage eût été publié, on avait con-

sidéré tous les accords qui entrent dans la composition de la musique comme des faits isolés dont on se bornait à exposer l'emploi et l'ordre de succession. Rameau procéda d'une autre manière, et deux considérations principales le conduisirent à rattacher tous ces accords entre eux par des lois générales qu'il crut être les véritables fondemens de l'art. Frappé d'abord d'un phénomène qui avait été indiqué par Mersenne dans son *Harmonie universelle*, et que le célèbre mathématicien Wallis, et Sauveur, de l'académie des sciences, avaient vérifié par de nouvelles expériences, il en fit la base de son système. Ce phénomène consiste dans la résonnance de deux sons harmoniques lorsqu'on fait vibrer une corde sonore grave, lesquels sont l'un à la double quinte, l'autre à la triple tierce du son principal de cette corde, en sorte qu'en prêtant quelque attention on entend à la fois trois sons qui forment l'*accord parfait*. L'accord parfait majeur est donc dans la nature, disait Rameau; il sert de fondement à l'harmonie, et tous les autres n'en sont que des modifications faites par l'homme. Il n'est point d'accord dans lequel on ne le retrouve.

Mais quelquefois la tierce de l'accord parfait est mineure, et cela devenait embarrassant pour le système de Rameau. Il se tira de cette difficulté en imaginant certain frémissement de quelques autres parties de la corde, qui faisaient entendre, dans un degré plus faible, l'*accord parfait mineur*. Armé de ces deux élémens, il trouvait l'accord de septième, *sol*, *si*, *ré*, *fa*, par l'addition d'une tierce au-dessus de l'accord parfait majeur, *sol*, *si*, *ré*; l'accord de septième avec tierce mi-

neure, *ré*, *fa*, *la*, *ut*, par l'addition d'une tierce au-dessus de l'accord parfait mineur, *ré*, *fa*, *la*; l'accord de septième majeure, *ut*, *mi*, *sol*, *si*, par l'addition d'une tierce au-dessus de l'accord parfait majeur *ut*, *mi*, *sol*, et ainsi de tous les autres accords dans lesquels tous les sons se trouvent à la tierce l'un de l'autre, au moyen d'additions soit en dessus, soit au-dessous d'un accord parfait. Il appela tous ces accords *accords fondamentaux*, et les notes graves de ces accords furent des *notes fondamentales*.

Passant de là à une autre considération des intervalles, il trouva que tous les accords dans lesquels les sons ne sont pas disposés à la tierce l'un de l'autre proviennent des fondamentaux par renversement des intervalles, et il appela ceux-là accords dérivés. Toute harmonie dérivée provenant d'une fondamentale, il prétendit que les successions de cette harmonie ne sont bonnes qu'autant qu'elles coïncident avec certaines règles de succession des notes fondamentales qu'il avait établies *à priori*, en sorte qu'au-dessous d'une basse quelconque il supposait toujours une basse de vérification qu'il appelait *basse fondamentale*. Malheureusement pour son système, beaucoup de successions rejetées par la basse fondamentale sont reconnues fort bonnes dans la pratique, et d'autres, admises par cette basse, sont mauvaises de tous points.

Dans ce système ingénieux, l'origine véritable des diverses harmonies avait disparu pour faire place à un certain arrangement méthodique fort séduisant pour l'esprit : cet arrangement fit la fortune du système de la *basse fondamentale*, et l'on ne connut plus autre

chose en France pour enseigner et pour apprendre ce qu'on appelait *la composition*. Rameau, de plus en plus persuadé de l'excellence de ce système, publia successivement des livres où il croyait ajouter de la force à ses premiers argumens par de nouvelles démonstrations (1). Ce système fut attaqué, il est vrai, par quelques musiciens; mais le plus grand nombre l'adopta, et beaucoup d'ouvrages furent publiés pour en démontrer les avantages (2). Ce fut un malheur pour l'éducation musicale des Français, car pendant plus d'un demi-siècle les véritables principes de l'art d'écrire en musique furent remplacés par des formules commodes

(1) 1° Nouveau Système de musique théorique, où l'on découvre le principe de toutes les règles nécessaires à la pratique; pour servir d'introduction au Traité d'harmonie. Paris, 1726, in-4°.

2° Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique. Paris, 1737, in-8°.

3° Démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical. Paris, 1750, in-8°.

4° Nouvelles réflexions sur la démonstration du principe de l'harmonie, servant de base à tout l'art musical théorique et pratique, Paris, 1752, in-8°.

(2) Elémens de musique théorique et pratique, suivant les principes de Rameau, par d'Alembert. Paris, 1752, in-8°.

Exposition de la théorie et de la pratique suivant les nouvelles découvertes, par Bethisy. Paris, 1754, in-8°.

Traité des accords et de leur succession, selon le système de la basse fondamentale, etc., par l'abbé Roussier. Paris, 1764, in-8°.

Observations sur différens points d'harmonie, par le même. Genève, 1765, in-8°.

Et plusieurs autres livres.

en apparence, mais fausses dans leur application et contraires aux faits révélés par l'expérience.

Les compositeurs français, contemporains de Rameau, furent les derniers qui écrivirent de la musique dans le style purement français. Ces compositeurs furent Mondonville (1742-1758), Berton (1755-1775), d'Auvergne (1752-1773), Trial (1765-1771), et quelques autres moins connus. En 1752, l'arrivée d'une troupe de chanteurs italiens à Paris opéra dans le goût de la musique française une révolution dont les résultats ne se firent pas sentir tout de suite, mais qui ne fût pas moins réelle. Ces chanteurs, qui donnaient des représentations à l'Académie royale de musique alternativement avec l'opéra français, firent entendre pour la première fois aux habitués de l'Opéra *la Serva padrona* de Pergolèse, et d'autres ouvrages des meilleurs compositeurs italiens de cette époque. Une partie de la société, c'est-à-dire cette portion intelligente qui devance toujours le temps où elle vit, montra la plus vive admiration pour cette musique élégante, spirituelle, dans laquelle la vérité de diction, la forme gracieuse de la mélodie et la convenance de l'instrumentation s'unissaient pour former un tout séduisant pour l'oreille et pour l'esprit. De leur côté, les enthousiastes de la musique française furent fort scandalisés de l'atteinte qu'on osait porter aux objets de leur admiration. Une guerre s'alluma entre les deux partis, et le parterre se divisa en deux camps qui se désignèrent sous les noms de *coin de la reine* et *coin du roi*, parce qu'ils étaient rangés près des loges de la reine et du roi. A la tête du coin de la reine étaient J.-J. Rousseau et le baron de

Grimm. Le premier, déjà connu par son joli opéra du *Devin de village* et surtout par ses discours sur l'utilité des sciences et sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes, remua toutes les passions musicales des admirateurs de Lulli et de Rameau par sa *Lettre sur la musique*, modèle de fine plaisanterie et de style polémique. Grimm publia aussi un opuscule sous le titre de *Petit prophète de Bohemisbroda*. La thèse soutenue par Grimm et Rousseau était que non-seulement la musique française ne pouvait lutter avec l'italienne, mais qu'à proprement parler il n'y avait point de véritable musique française, et qu'il ne pouvait y en avoir. Ces assertions ne restèrent point sans réponse, et les partisans de cette musique dont on niait l'existence ripostèrent par une multitude de pamphlets. Cette guerre dura près de deux ans, après quoi l'on s'aperçut des progrès sensibles que faisait le goût de la musique italienne, et les chanteurs ultramontains furent renvoyés.

Toutefois le coup était porté, et le besoin de la musique italienne se faisait sentir. L'Opéra-Comique français, qui ne faisait que de naître, s'empara de ce que le grand Opéra avait dédaigné, et vécut avec les traductions des opéras qu'on ne pouvait plus entendre dans la langue originale. Un compositeur italien, Duni, sorti de la même école que Pergolèse, vint à Paris en 1757, et composa l'un des premiers opéras-comiques originaux qui furent représentés dans cette ville. Cet opéra était *le Peintre amoureux de son modèle*; son succès, dû principalement à la musique simple et naturelle de Duni, engagea ce musicien à se fixer en France, et successivement il donna l'*Ile des Fous*,

Mazet, *le Milicien*, *les Chasseurs*, *la Fée Urgèle*, *la Clochette*, *les Moissonneurs* et *les Sabots*. Ce que Duni avait commencé, Philidor l'acheva en donnant dans le goût italien et avec une certaine force d'harmonie et d'instrumentation inconnue alors (1759) *Blaise le savetier*, suivi du *Soldat magicien*, du *Maréchal*, de *Sancho Pança*, du *Bûcheron*, de *Tom Jones* et des *Femmes vengées*. La mélodie de Philidor manquait quelquefois de grace, mais elle était dramatique.

Un autre compositeur français venu dans le même temps que Philidor, Monsigny, contribua beaucoup aussi à faire oublier le style lourd et soporifique de la musique française. Musicien de nature, peu instruit dans l'art d'écrire, mais doué d'une sensibilité exquise et de la faculté d'inventer des mélodies expressives et naturelles, il avait pris aussi dans la musique italienne ce tour aisé, cette manière légère qui avait le don de plaire à une partie de la nation depuis qu'on avait entendu les bouffons. *Les Aveux indiscrets*, qu'il fit représenter en 1759, commencèrent sa réputation. Encouragé par un premier succès, il donna en 1760 *le Maître en droit* et *le Cadi dupé*, remarquables par l'esprit et la finesse de la musique; enfin, *On ne s'avise jamais de tout*, *le Roi et le Fermier*, *Rose et Colas*, *le Déserteur*, et *Félix* mirent le comble à sa réputation et préparèrent la nation française à une grande révolution musicale qui était imminente.

Grétry, né à Liége en 1743, avait passé plusieurs années de sa jeunesse en Italie lorsqu'il arriva à Paris en 1766. Déjà le mouvement était imprimé vers la voie de perfectionnement; ce musicien, organisé pour trai-

ter la musique dans une manière spirituelle, convenable pour des Français, acheva l'ouvrage de ses prédécesseurs, et jeta dans cinquante opéras de tout genre une multitude de mélodies heureuses, de traits d'un excellent comique ou d'une expression touchante. Dans l'état où était l'art au moment où ce compositeur commença de courir sa carrière, on pouvait écrire avec plus de correction, avoir une harmonie plus forte, une instrumentation plus variée, mais non adapter mieux la musique au genre de chaque ouvrage, ni mieux soutenir l'intérêt. Son premier opéra, représenté en 1768, fut *le Huron*. Parmi les autres, les meilleurs sont *le Tableau parlant* (1769), *Zémire et Azor* (1771), *l'Ami de la maison* (1772), *la Rosière de Salency* (1774), *la Fausse magie* (1775), *l'Amant jaloux* (1778), *la Caravane* (1783), *Richard* (1785) et *Anacréon* (1797). De tous les compositeurs d'opéras-comiques, Grétry est celui dont la musique a obtenu les succès les plus brillans et dont les ouvrages sont restés le plus long-temps en faveur; soixante ans de représentations les ont à peine usés.

Pendant que la musique faisait des progrès en France par l'Opéra-Comique, l'ancienne musique française semblait s'être réfugiée à l'Académie royale de musique, c'est-à-dire au grand Opéra, comme dans un fort inexpugnable. Mais la nécessité d'une réforme se faisait sentir de plus en plus, et le moment vint où il fallut qu'elle fût faite. Ce fut un musicien étranger qui se chargea de ce soin. Gluck, compositeur allemand dont il a été parlé dans un des chapitres précédens, venait de faire entendre à Vienne un style absolument nou-

veau et beaucoup plus dramatique que ce qu'on avait fait jusque là en France et même en Italie, et les opéras d'*Alceste* et d'*Orphée*, dans lesquels Gluck avait fait l'essai de son style nouveau, avaient fait une vive impression sur la cour impériale. Les directeurs de l'Opéra de Paris, convaincus de la nécessité de changer le genre des pièces qu'on représentait sur leur théâtre, appelèrent Gluck à leur secours. Il vint, et vit que tout était à réformer. Un système de chant suranné, une exécution instrumentale fort mauvaise, une musique lourde et fatigante, voilà ce qu'on trouvait à l'Opéra. Homme de génie, et doué d'une volonté de conviction, il sut persuader aux artistes de l'Opéra qu'ils devaient renoncer à leurs anciennes habitudes, et son *Iphigénie en Aulide* fut rendue à peu près comme il le voulait. Cet opéra fut représenté le 19 avril 1774; son succès fut immense, et malgré les cris d'un petit nombre de vieux enthousiastes de la musique de Lulli et de Rameau, la révolution de goût fut achevée aussitôt que commencée. La vérité de diction dans le récitatif, la force d'harmonie, les effets d'instrumentation, qui brillaient dans cet ouvrage, étaient des choses absolument neuves et qui venaient à propos. *Orphée*, *Alceste*, arrangés pour la scène française, vinrent après *Iphigénie*, et ne furent pas moins bien accueillis.

Pendant que Gluck obtenait ces succès, quelques amateurs lui reprochaient de manquer de grace dans sa mélodie; l'arrivée de Piccinni à Paris, en 1777, leur parut favorable pour faire triompher leur critique. Piccinni, l'un des compositeurs italiens les plus renommés de cette époque, arrivait en France après

avoir fait représenter plus de cent opéras. On lui confia celui de *Roland* dont il composa la musique, et qui fut représenté peu de mois après l'*Armide* de Gluck. Une guerre de plume commença alors entre les partisans de ces compositeurs. La Harpe, Marmontel, Suard, l'abbé Arnaud et Ginguené y prirent part et publièrent une multitude de brochures et d'articles de journaux qui sont maintenant oubliés. *Atys*, et surtout *Didon*, de Piccinni, restèrent au théâtre; néanmoins les ouvrages de Gluck finirent par l'emporter dans l'opinion générale, et la part de gloire la plus grande lui fut dévolue.

Telle était la situation de la musique dramatique à l'aurore de la révolution française de 1789. A l'égard de la musique d'église, elle était faible de style en France, parce que les études sérieuses de contrepoint et d'harmonies étaient faites dans un mauvais système. Giroust, l'abbé d'Haudimont et quelques autres passaient pour être fort habiles en ce genre; mais aujourd'hui leurs compositions sont tombées dans un juste oubli. Gossec seul mérite d'être distingué. Plus instruit dans l'art d'écrire que les autres musiciens français, il a laissé quelques morceaux de musique sacrée et particulièrement une messe de morts qui mérite des éloges.

L'art du chant, toujours ignoré, n'avait point encore pénétré chez les Français. Avec de belles voix, Larrivée, Jéliotte, Mlle Laguerre, et plus tard Legros, Chardini, Mlle Arnould et d'autres encore étaient des chanteurs médiocres. Mme Sainte-Huberty était douée d'un sentiment dramatique très vif, mais elle criait trop. Lays, qui possédait un organe superbe, com-

mençait sa carrière ; mais il lui manquait une éducation vocale qui ne peut pas être remplacée par d'autres avantages. A cette époque, il n'existait point de véritable maître de chant à Paris.

Plus habile dans l'exécution instrumentale, les musiciens français avaient compté parmi eux de bons organistes sous le règne de Louis XV, tels que Daquin et Calvière; et les violonistes de l'école française, parmi lesquels on remarquait Guillemain, Gaviniès et La Houssaye, tenaient une place honorable dans leur art. Les instrumens à vent étaient ceux sur lesquels les musiciens français s'étaient le moins distingués. Mais au commencement de la révolution, Lebrun, sur le cor, Michel, sur la clarinette, Salentin, sur le hautbois, Ozy et Devienne, sur le basson et Hugot, sur la flûte, se firent à juste titre de brillantes réputations. Enfin il était évident que la musique française était entrée dans une ère de progrès dont on verra le développement dans le chapitre suivant.

CHAPITRE XXIII ET DERNIER.

Histoire de la musique française, depuis 1790 jusqu'à l'époque actuelle.

La révolution qui s'opéra en France en 1789 n'exerça pas seulement son influence sur sa situation politique; la société tout entière se modifia dans ses goûts, ses habitudes et ses besoins; une rénovation complète s'opéra dans les arts et dans les sciences qu'on y cultivait, comme elle s'était opérée dans les lois et dans la forme du gouvernement.

Au nombre des transformations qui se firent alors remarquer, il faut placer celle de la musique qui prit dès lors un caractère tout particulier, inhérent à l'ère révolutionnaire dans laquelle la France était entrée, et qui se modifia ensuite lorsqu'un mouvement rétrograde se fit sentir dans l'organisation civile et politique. La révolution de la musique française, contemporaine de l'autre, eut pour instigateurs Méhul et M. Chérubini.

Enthousiaste de la musique de Gluck, et disposé par la nature à sentir avec force tout ce qui appartenait à l'expression dramatique, Méhul, né à Givet dans le département des Ardennes, Méhul, qui, sans avoir fait des études bien fortes, avait l'instinct d'une harmonie élégante et pure, comprit que ce qui avait manqué jusqu'alors à la musique française était, indépendamment de cette harmonie dont il avait le sentiment, l'adoption de quelques formes italiennes, les morceaux

d'ensemble développés, les airs réguliers et l'instrumentation brillante dont Mozart avait donné l'exemple quelques années auparavant dans *les Noces de Figaro* et dans *Don Juan*. Le résultat de ses méditations fut l'opéra *d'Euphrosine* ou *le Tyran corrigé* qu'il fit représenter en 1790. Cet ouvrage, remarquable par la route nouvelle qu'il traçait aux compositeurs français, faisait entendre pour la première fois à l'Opéra-Comique des morceaux d'une facture large et bien proportionnée, un orchestre intéressant et soigné dans ses détails, et contenait le morceau le plus énergique qu'il y ait peut-être jamais eu au théâtre : ce morceau est le duo *Gardez-vous de la jalousie*. C'est aussi dans ce morceau que se trouve le premier exemple de ces modulations inattendues qui couronnent la cadence finale, sorte de moyen qu'on a beaucoup employé depuis lors.

Méhul tout entier s'était montré dans *Euphrosine*. Il était facile d'y apercevoir une organisation forte, propre à sentir et à exprimer les situations dramatiques au moyen des ressources de l'harmonie; un esprit élevé, capable de grandes conceptions, mais une ame douée de plus d'énergie que de sensibilité. Les mélodies de cet ouvrage étaient nobles, mais peu variées, et elles manquaient de grace. Tel qu'il était, cet opéra devenait un type que l'auteur reproduisit avec quelques modifications dans ses autres ouvrages, et qui servit de modèle à plusieurs autres compositeurs. *Stratonice* (1792), *Phrosine et Mélidor* (1794), *Ariodant* (1799) et *Joseph* (1807), achevèrent de développer dans toutes ses conséquences le nouveau système introduit par Méhul dans la musique française.

M. Chérubini, né à Florence, et venu à Paris en 1788 avec un nom déjà célèbre, exerça une influence très active sur la révolution qui s'opérait alors dans la musique française, en y appliquant les qualités particulières de son talent. Il possédait un grand savoir et une pureté de style qui avait disparu de la France depuis que Rameau y avait fait adopter son système de la basse fondamentale. Ces qualités qui se font remarquer dans toutes ses productions ne pouvaient pas rester sans résultats pour les musiciens français : ils commencèrent à comprendre que ce système d'harmonie qui depuis cinquante ans était substitué à la vérité, pouvait être remplacé par quelque chose de plus conforme à la pratique, et ces idées, pénétrant peu à peu dans l'école, préparèrent la réforme qui s'opéra dix ans plus tard dans l'enseignement de l'harmonie. M. Chérubini donna les premières indications de son talent particulier dans l'opéra de *Lodoïska* qu'il fit représenter en 1791. Ce talent déploya toute son énergie dans le *Mont Saint-Bernard* (1794), dans *Médée* (1797), et dans *les deux Journées* (1800). Ces ouvrages et ceux de Méhul complétèrent la révolution de la musique française.

Les deux compositeurs qui viennent d'être nommés avaient été suivis dans leur système par M. Lesueur, qui néanmoins avait mis un cachet d'individualité dans *la Caverne* (1793), *Paul et Virginie* (1794), et *Télémaque* (1796), et par M. Berton, qui jetait les fondemens de sa renommée dans *les Rigueurs du cloître*, *Montano et Stéphanie* et *le Délire*. Boieldieu préludait à ses brillans succès par *Zoraïme et Zulnar ;* enfin

l'école française avait agrandi son domaine ; elle avait un style propre à elle, analogue aux sentimens de la population par son énergie : et les qualités par lesquelles elle se faisait remarquer étaient destinées à passer plus tard dans la musique italienne et à en changer le caractère entre les mains de Rossini. C'est aux progrès de la musique dramatique à cette époque qu'il faut attribuer la gloire du rang élevé que la musique française occupe maintenant en Europe.

L'art du chant, long-temps ignoré en France, commença à y être connu et cultivé avec succès vers le même temps. Ce fut encore à la musique italienne que l'école française fut redevable de cette amélioration importante. En voici l'occasion. En 1789, Léonard, coiffeur de la reine, obtint, on ne sait pourquoi, le privilége d'un théâtre d'opéra italien. Viotti, célèbre violoniste italien, alors établi à Paris, fut chargé de l'organisation de la troupe, et il mit tant de zèle et d'intelligence dans sa mission qu'il parvint à réunir une partie des meilleurs chanteurs qui existaient alors. Le nouveau théâtre ouvrit en 1790 dans une espèce de bouge de la foire Saint-Germain, en attendant qu'on eût bâti la salle Feydeau qui lui était destinée. Raffanelli, Mandini, Viganoni, Rovedino et Mme Morichelli composaient une partie de cette troupe, la meilleure qu'il fût possible de réunir alors. Ces excellens chanteurs exécutaient les délicieuses compositions de Cimarosa, de Sarti et de Paisiello. Un orchestre excellent, composé des meilleurs artistes de France, et dirigé par Mestrino, ajoutait au charme des représentations ; enfin rien ne manquait à l'ensemble de ce spec-

tacle, le plus parfait qui eût jamais existé à Paris.

Le chanteur le plus étonnant que la France ait produit, Garat, qui venait de se lancer dans le monde musical, allait former son goût et sa méthode à l'école de ces virtuoses, et se préparait à fonder l'excellente école de chant d'où sont sortis tous les artistes qui depuis ont brillé sur les théâtres français. Ce chanteur joignait à l'organisation la plus parfaite qu'on puisse imaginer une prononciation qui ajoutait beaucoup à l'effet de son chant, et qui est une qualité indispensable pour l'exécution de la musique française.

Tel était l'état de la musique française lorsque toutes les maîtrises des cathédrales furent supprimées par suite de la révolution, ce qui détruisit l'éducation publique de la musique dans toute la France. Après la chute de Robespierre, le 9 thermidor an III, la Convention nationale décréta l'organisation du Conservatoire de musique, sur le rapport de Chénier, pour remplacer ces anciennes écoles. Bien des difficultés s'opposèrent long-temps à l'exécution de ce qui avait été arrêté à cet égard; mais enfin en l'an V le Conservatoire fut organisé et commença ses cours. Quarante-cinq musiciens de la garde nationale parisienne formèrent le noyau de cet établissement. Cinq inspecteurs, qui étaient MM. Chérubini, Lesueur, Méhul, Gossec et Grétry, étaient chargés des diverses branches de l'enseignement, et formaient un comité d'instruction sous la présidence de M. Sarrette, directeur de l'école. Parmi les professeurs, on remarquait Rode, Gaviniès, Baillot et Kreutzer pour le violon, les deux Jeansón et Levasseur pour le violoncelle, Devienne et Ozi pour

le basson, Hugot et Wunderlich pour la flûte, Sallentin pour le hautbois, Lefebvre pour la clarinette, Domnich et Frédéric Duvernoy pour le cor, Garat, Mengozzi et Plantade pour le chant, enfin les artistes les plus recommandables chacun en leur genre.

En peu de temps la nouvelle école donna des résultats remarquables, et dès l'an VI les concours des élèves furent assez brillans pour que le ministre de l'intérieur se chargeât de faire lui-même une distribution solennelle de prix dans la salle de l'Opéra. Cette cérémonie se répéta pendant plusieurs années, et excita vivement l'émulation des élèves. Une multitude d'instrumentistes de mérite fut formée en peu de temps; les orchestres se recrutèrent et s'améliorèrent d'une manière sensible; des chanteurs supérieurs à ceux qu'on avait entendus jusque là peuplèrent les théâtres, et l'on vit successivement débuter à l'Opéra et à l'Opéra-Comique Mme Branchu, Nourrit, Dérivis, Roland, Despéramons, Mme Duret, Mme Boulanger, Ponchard, Levasseur, Mme Rigaut, Mlle Cinti (aujourd'hui Mme Damoreau), et beaucoup d'autres chanteurs qui ont fait et qui font encore la gloire de l'école française.

La fin du régime révolutionnaire et la réaction qui s'ensuivit se fit sentir dans la musique et surtout dans la musique dramatique. Après les vives émotions qu'on avait éprouvées, on sentait le besoin de calme et de sensations douces; or il n'est guère de besoin de la société qui ne soit bientôt satisfait. Un jeune musicien, que rien n'avait fait connaître encore, se lança tout à coup sur la scène et réussit à son premier essai de manière à causer des inquiétudes aux compositeurs les

plus renommés. Ce musicien se nommait *Della-Maria*. Son *Prisonnier ou la Ressemblance* fut accueilli avec un enthousiasme difficile à décrire, grace à la musique simple et naturelle qu'il y avait adaptée, et qui causa une sensation d'autant plus vive qu'elle était en opposition directe de système avec celle qui depuis plusieurs années était seule en possession du théâtre. Tel fut le succès de cet ouvrage que, presque subitement, les autres compositeurs changèrent de manière pour en prendre une plus douce et plus analogue à la direction nouvelle que prenait la société sous le consulat de Bonaparte. Méhul lui-même essaya de modifier son talent et donna des ouvrages d'un genre tout différent des premiers tels que l'*Irato*, *Une folie* et *le Trésor supposé*. Boieldieu, né pour la musique gracieuse et spirituelle, donna successivement *le Calife de Bagdad*, *Ma tante Aurore*, *Jean de Paris* et *le Nouveau Seigneur de village*. Deux acteurs aimés du public, Elleviou et Martin, tous deux chanteurs agréables et doués de belles voix, ne furent pas étrangers à cette métamorphose de la musique dramatique. Ils aimaient celle qui était favorable au développement de leur talent, et la plus légère était celle qui leur convenait le mieux. Or ils procuraient des succès; il était naturel qu'on travaillât pour eux; delà la réaction complète qui se fit sentir dans l'opéra-comique.

Cette réaction fut même telle qu'on reprit les ouvrages de Grétry délaissés depuis long-temps, et que le public les revit avec enthousiasme. Dalayrac, qui avait aussi écrit dans le même genre, eut sa part de succès; enfin, de nouveaux compositeurs, parmi les-

quels on remarquait Nicolo Isouard, et Kreutzer, dont les débuts avaient été fort heureux, prirent aussi la direction qui plaisait au public. En peu de temps, le théâtre lyrique français compta plusieurs musiciens distingués, et la musique française se répandit à l'étranger avec succès.

Elle était moins brillante dans le genre instrumental, et même, il faut le dire, elle n'a rien encore produit en ce genre qui ait pu la faire comparer à l'école allemande. D'une part, la nation a montré jusqu'ici de l'indifférence pour cette musique; de l'autre, les musiciens n'y trouvent point assez d'avantages pour leur fortune. De là, sans doute, l'état d'infériorité dans lequel l'école française est restée jusqu'ici à l'égard de la musique instrumentale.

Un des premiers soins des professeurs du Conservatoire avait été de rédiger des méthodes élémentaires pour les diverses parties de la musique, en l'absence d'ouvrages satisfaisans pour cet objet; les bases de ces ouvrages furent discutées dans le comité d'instruction, et confiées ensuite à quelques artistes distingués pour en coordonner les diverses parties. C'est ainsi qu'on vit paraître une Méthode de violon par Kreutzer, Rode et Baillot, une Méthode de piano par Adam, une Méthode de musique et des solféges auxquels avaient coopéré tous les professeurs, une Méthode de chant, et enfin une Méthode d'harmonie, fruit des méditations de Catel. Celle-ci mérite quelques détails.

On a vu que le système de la basse fondamentale, mis en vogue par Rameau, avait détruit parmi les musiciens français le sentiment de la bonne harmonie,

mais qu'il n'avait pas été admis en Allemagne. Kirnberger, savant musicien, élève de Bach, sur des idées plus saines, proposa un autre système plus conforme à la pratique et plus analogue à l'origine des accords. Par ce système, il considérait l'harmonie comme fondée sur l'accord parfait et l'accord de septième de la dominante. Les dérivés se trouvaient par la considération du renversement, et les accords dissonans qui avaient besoin de préparation étaient considérés comme des prolongations de notes étrangères à l'harmonie. Il restait encore quelques lacunes dans ce système; M. Catel les combla en partie par les accords par substitution dont il n'aperçut pas le mécanisme, mais dont il avait reconnu la nature. Ce système, basé sur des réalités pratiques, éprouva quelques critiques à son apparition de la part des partisans de l'ancien systéme; mais il en eut bientôt triomphé, et fut généralement adopté non-seulement en France, mais en Allemagne même. M. Fétis a complété et simplifié le système depuis lors par la découverte du mécanisme de la substitution, et par la combinaison de ce genre de modification avec la prolongation et l'altération des intervalles.

La révolution opérée par Rossini dans la musique dramatique ne fut connue en France que long-temps après qu'elle eut été faite; mais enfin on entendit le *Barbier de Séville*, *Otello*, *Sémiramis*, et après que cette musique originale eut essayé bien des critiques, elle devint l'objet de l'imitation. Insensiblement les faits résultant de la nature de cette musique se classèrent, et les compositeurs n'en prirent que ce qui était une source de richesses nouvelles. C'est ainsi

que plusieurs compositeurs français, sans perdre ce qu'il y a d'individuel dans leur talent, ajoutèrent à leurs qualités personnelles les nouvelles découvertes du maître de *Pesaro*. Parmi les compositeurs qui travaillent aujourd'hui pour le théâtre, on remarque MM. Auber, Hérold, Fétis, Halevy, Adam, et plusieurs autres.

Telle est en abrégé l'histoire de la musique française et de ses progrès jusqu'à ce jour.

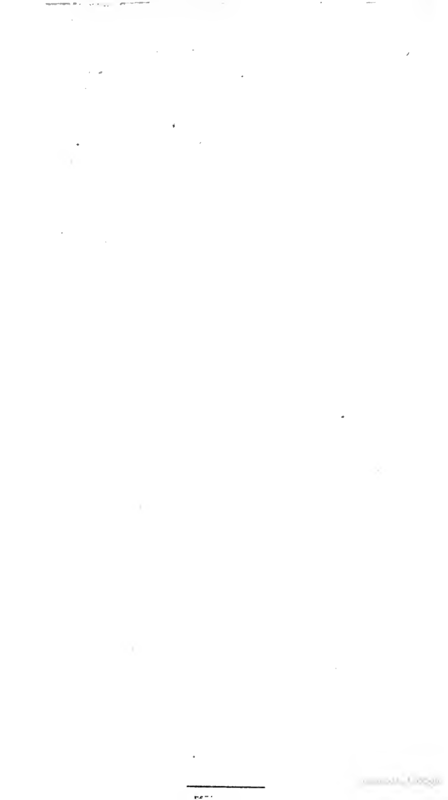


FIN.

TABLE

DES CHAPITRES.


BIBLIOTH
DE LA
VILLE DE
LYON



ENCYCLOPÉDIE DE CABINET : Collection de TRAITÉS sur le [illegible] [illegible] ou [illegible], en Allemagne, [illegible]

TRAITÉS DÉJA PUBLIÉS.

TRAITÉ D'ASTRONOMIE, par J. F. W. HERSCHEL, traduit de l'anglais et augmenté [illegible] l'application de la théorie des [illegible] des [illegible], par M. CORNOT, [illegible] 1 vol. in-18, [illegible] fr. 50

DISCOURS SUR L'ÉTUDE DE LA PHILOSOPHIE NATURELLE, [illegible] par J.-F.-W. HERSCHEL. 1 volume in-18. [illegible] fr. 25 c.

TRAITÉ ÉLÉMENTAIRE DE MÉCANIQUE, par le capitaine KATER, traduit par A. [illegible], 1 vol. in-18. [illegible]

LA MUSIQUE MISE À LA PORTÉE DE TOUT LE MONDE, par M. FÉTIS, [illegible] édition, [illegible] 1 vol. in-18. [illegible]

[illegible] *M*[illegible] [illegible] gravure.

[illegible]



